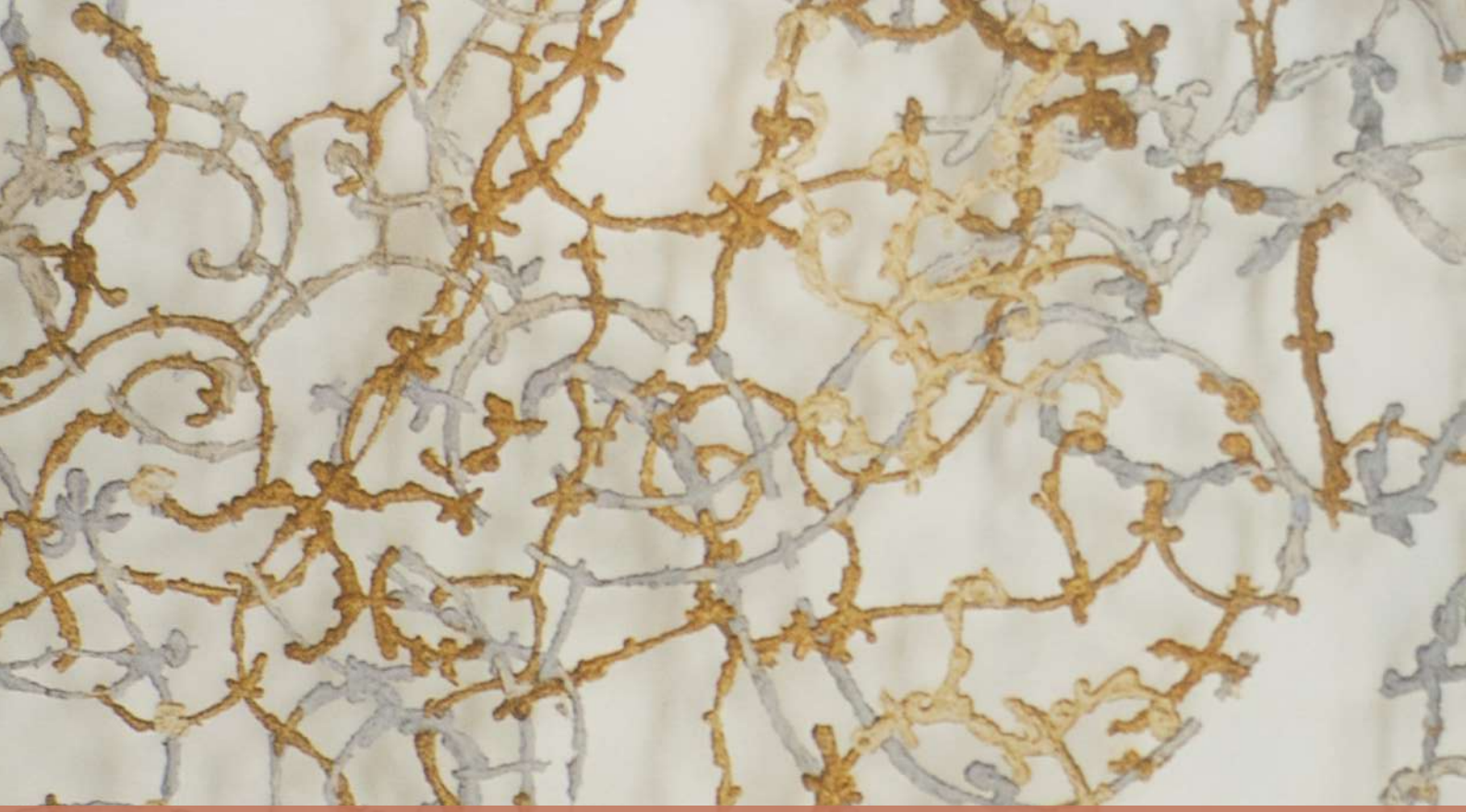


Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação

5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação
5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Conselho científico

Almerinda Lopes; Aissa Guimarães; Ângela Grando Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília Almeida Salles; Cesar Floriano dos Santos; Clara Miranda; Diana Ribas; Gisele Ribeiro; Luís Jorge Gonçalves; Pilar M. Soto Solier; Teresa Espantoso Rodrigues; Teresa Fernanda García Gil; Marta Strambi; Maria de Fátima Morethy Couto; Maria Regina Rodrigues; Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor

José Cirillo

Organização

José Cirillo
Ângela Grando

Imagem da capa

Detalhe da obra de Hilal Sami Hilal,
fotografia de Eduardo Ortega

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.
Poéticas da Criação, E.S. 2012. Territórios, memórias e identidades. /
Organização de José Cirillo e Ângela Grando. – São Paulo: Intermeios, 2012.

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória - Espírito Santo

ISBN: 978-85-64586-39-0

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística.
5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Processo de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. Territórios, memórias e identidades. IV. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação. V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grando, Ângela, Organizadora. VII. ntermeios - Casa de Livros e Artes.

CDU 82.09
CDD 801.959

Catalogação elaborada por Ruth Simão Paulino

Realização

Apoio

Sumário

Identidades - do corpo ao coletivo

O livro invisível: um “solo” amazônico
Rômulo do Nascimento Pereira

A Escuta do espaço sonoro na obra de Cildo Meireles
Elton Ribeiro Pinheiro e Ângela Maria Grando Bezerra

A inserção do conhecimento artístico nos processos criativos do corpo performatico
Gisela Reis Biancalana

Patrimônio e Salvaguarda - O Jongo/ Caxambu no sul do ES
Aissa Afonso Guimarães

American Photographs de Walker Evans: o fotógrafo artista e a construção de uma identidade americana
Cleriston Boechat de Oliveira

Sonomórfico 22: considerações sobre um corpo presente e uma consciência ausente
Daniele Quiroga Neves e Rebeca Lenize Stumm

Dramaturgia Musical: a encenação melódica
Doriedison Coutinho de Sant’Ana

Apontamentos sobre o processo de criação de Vasconcelos Maia
Edna Maria Viana Soares

Identidade: códigos intersubjetivos

O Sujeito ativo e as preposições de HO
Ângela Maria Grando Bezerra e Rodrigo Hipólito dos Santos

Deixe-me ver
Sandra Maria Correia Favero

Há um Devir-escritor? A transposição de impossíveis no ato de criação literária
Caroline Maria Gurgel D’Ávila

El “apre(he)ndido” arte del TATUAJE CARCELARIO
Cecilia Aguilar Castillo

Dualidade Poética: Gestualidade e Materialidade nas Obras de Flávio-Shiró
Claudia Stringari Piassi

Códigos escritos: relação palavra e imagem na práxis artística
Eliane Cristina Testa

A influência local no ato de criação literária por Clarisse Lispector
Ellen dos Santos Oliveira e Vilma Mota Quintela

Identidades transitórias na arte contemporânea
Emerson Cesar Nascimento

Opacidade e transparência: a relação sujeito/não-objeto
Fabiana Pedroni Favoreto

IDENTIDADE: ACASOS E ESQUECIMENTOS

Esforço – casa de rugas
Marcos Paulo Martins de Freitas

O ato de espera em uma poética do desenho
Glayson Arcanjo de Sampaio

Possibilidades, idéias e ações. Estudo de um processo artístico
Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino-americano
Isabel Regina Augusto

Escritos de existência: uma fala sobre vida como obra de arte
Oriana Maria Duarte de Araujo

Apanhadores de desperdícios: ensaio sobre invenções e inutensílios
Laila Loddi

A poética do resto e a dignidade de pertencer: chaves estéticas para a (re)construção do cidadão
Liana Rita González

Teatro Bidimensional: interfaces criativas entre fotografia e caracterização de atores
Marcela dos Santos Lima

Poéticas do Acaso: Um estudo sobre o processo criativo do Grupo Computacional [+zero]
Fabrizio Augusto Poltronieri e Nicolau André Campanér

Identidade, processos e representações

As representações no papel do artista: novos paradigmas
Jacqueline Maria Carvalho Belotti

Desdobramentos das relações entre performance e audiovisual na cena contemporânea
Walmeri Ribeiro

Colagem e dispersão no processo pictórico de Regina Chulam
Jorge Luiz Mies

O cinema como dispositivo simbólico de identidades:
renderização da alteridade/imagem sobre o espectador-tela especular
Júlio César dos Santos e Rosa Maria Berardo

Processos de criação em arte em contextos coletivos e transdisciplinares
Kennedy Piau Ferreira, Juliano Reis Siqueira, Fábio Parra Furlanete
e Tania Cristina Rumi Sugeta

Presságio, peles gráficas e personificações: dar e tomar leitura em Caldas e Thoreau
Marcus Alexandre Motta e Marcelo Lins de Magalhães

Autorreferencialidade em territótio partilhado: diálogo com a pintura de Rui Macedo
Marilice Corona

Leonilson - Arquivo como espaço processador de sentidos
Renata Perim Albuquerque Lopes e Ângela Grando

O universo das imagens técnicas e as estratégias atuais de apropriação na arte
Rodrigo Hipólito dos Santos

Identidades:
do corpo ao coletivo

O Livro Invisível: um "solo" amazônico

Rômulo do Nascimento Pereira (Fapeam / UEA)

Introdução

Nosso objeto de estudo surge mais claramente quando a arte se aproxima deste objeto, o livro, de maneira a conquistar um território alheio, apropriação crítica e conceitual, que acontecerá, de forma definitiva, na segunda metade do século 20. Vem de um caldeirão, talvez de um urinol, que começa a ser preparado por diversos artistas, e não só visuais, utilizando ingredientes tão diferentes como a poesia, caligrafia, ilustração, *performance*, Fotografia, escultura e muita experimentação. São os chamados livros de artista". Sua gênese vem de vários lugares: das edições ilustradas por artistas do século 19, dos livros produzidos por William Blake, da poesia de Mallarmé, da Kelmscott Press, dos impressos das vanguardas artísticas, da caixa verde de Duchamp, da poesia visual, da arte conceitual, dentre outros. Nesse espaço" de interferências, essencialmente híbrido e interativo, que esta pesquisa encontra seu objeto: a utilização do livro na construção de uma obra artística dotada de significações e poéticas. Nossa proposição parte de diálogo com a produção brasileira, tendo o concretismo como eixo e o conceito de livro invisível" para orientar. De outra parte, trabalhando com alguns textos de Vicente Franz Cecim, propomos a construção de um objeto, intitulado solo", que articule questões e poéticas próprias fundadas na potencialidade que o livro oferece.

Concreto invisível

O conceito de livro de artista" traz a ambiguidade como marca, essa dificuldade em definir limites inicia pelo próprio termo em português, que gera dúvidas, e esta não é uma dificuldade brasileira apenas. Johana Drucker distingue os livros de arte" (ou de bibliófilo) dos livros de artistas, dizendo que ...eles são produções mais que criações, produtos mais que visões, exemplos de uma forma, não interrogações sobre seu potencial conceitual, ou formal ou metafísico". O que caracteriza esta produção parece ser sempre o que lhe escapa, não o que contém. É muito mais simples dizer o que não é um livro de artista do que afirmá-lo categoricamente (Drucker, 1995):

> [...] La mayoría de intentos por definir un libro de artista que he conocido no consiguen su objetivo ni de lejos: o son demasiado vagos («un libro hecho por un artista») o demasiado concretos («no puede ser una edición limitada»). Los libros de artista toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención en cuanto a la producción de libros, de cualquier «ismo» del arte y literatura predominantes, de cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de fugacidad o durabilidad archivista. No existen criterios específicos para definir qué es un libro de artista, pero existen muchos criterios para definir lo que no lo es, [...] Los libros de artista son un género singular, en última instancia un género que trata tanto de sí mismo, de sus propias formas y tradiciones, como de cualquier otra forma o actividad artística. Pero es un género tan poco atado por limitaciones de medio o forma como las rúbricas más familiares de pintura" y escultura".

Não nos interessa uma definição fixa para esta produção, manteremos as portas abertas sem desvendar a miragem, nem as sobreposições: do livro comum com o conceito, do leitor com o participante, do conteúdo com o objeto, e outros. Por esta abertura salientamos as linguagens múltiplas traduzindo-as como riquezas moventes, como enigma que sacia e nos enche de dúvidas. Pensemos neste objeto como um produto de muitas linguagens que se reúnem em um local pré-existente, o livro, ora mantendo sua estrutura manuseável, ora modificando-o até atingir o status de livro-escultura.

No Brasil, esta produção começa a ser delineada com o modernismo e suas revistas literárias, como a Klaxon", junto com a atuação de iniciativas editoriais que produzem nossos primeiros livros de arte, de maneira tímida e dispersa nas décadas de 1920-30, esta tomará um fôlego maior a partir da década de 1940. Notável destaque para a Sociedade dos Cem Bibliófilos", fundada por Castro Maya a partir da inspiração nas edições francesas do século 19 e ilustradas por grandes artistas. Produziu obras que uniam textos e imagem cuidadosamente escolhidos de grades artistas brasileiros, impressos em grande formato, sempre em papel de qualidade e tiragem limitada. Outra iniciativa de destaque foi O Gráfico Amador", na década de 1950, em Recife. Em suas edições destaca-se uma experimentação maior, tantos nos meios de impressão como de produção dos livros, um projeto coletivo, nesta cabe destaca a atuação do artista e designer Aloísio Magalhães e de Gastão Holanda.

A partir da experiência concreta, tanto das artes visuais como na poesia, que começa a delinear-se no Brasil a produção de livros de artista. Lançada oficialmente na Exposição Nacional de Arte Concreta", a poesia concreta será capitaneada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, com a contribuição de outros. Nesta mostra a produção dos poetas concretos é exposta na forma de cartazes-poemas, uma primeira fuga da página convencional. O que era apenas um movimento de artes visuais ganha seu correspondente na literatura. A princípio toma um papel de coadjuvante em face das artes visuais, pela qual é diretamente influenciada. Depois a poesia concreta terá um desenvolvimento autônomo que ganhará reconhecimento internacional. Sua origem está ligada, segundo o plano-piloto para poesia concreta" (Campos, 1965), aos precursores Mallarmé, Joyce, Apollinaire, e no Brasil, a Oswald e João Cabral de Melo Neto. Nestes, pode-se destacar a utilização de recursos tipográficos, incluindo do espaço em branco, de forma ativa, a atomização das palavras e a busca pela síntese. No mesmo plano-piloto" lemos:

> poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do

> espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - [...]

O poema liberto da organização comum em linhas comportadas toma para si o controle da página, assumindo sua materialidade gráfica como elemento constituinte de sua forma: a diagramação, os tipos de letras, os brancos, alinhamentos, o movimento, entre outros, são usados para escrever" o poema. A publicação pioneira, em 1956, de *Ave*, de Wlademir Dias-Pino, é o nosso marco fundador de uma produção rica na interseção da arte com o livro, que terá outros importantes representantes, ainda no concretismo, citemos outros poetas: os irmãos Campos, Ferreira Gullar, Julio Plaza e os artistas visuais Waltercio Caldas e Lygia Pape. Todo um continente se abre, e a produção brasileira, tendo o livro como objeto, será pródiga de poéticas e questionamentos, movimento que se mantém produtivo, e instigante, até os dias de hoje.

Cecim, a preparação do solo"

No território de Vicente Franz Cecin, escritor paraense, que nossa produção vai buscar seu *corpus*, na leitura que inicia seu percurso com a o susto do encontro com uma voz amazônica, caudalosa, profunda e plural, como a floresta, como a vida: Tu escreves um livro com tinta invisível. / Por que fazes isso? / Nós somos homens invisíveis. / Depois de nascidos, visíveis. / Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis. / Aproveitemos para ver-nos", (Cecin, 1988). Vendo-o, um projeto, melhor dizendo, um processo, que se funda em uma viagem, em um livro invisível, na arte e, sobretudo, na *práxis* de uma invenção literária rica, que será apropriada e fabulada na construção de um livro intitulado solo". E então ir escrevendo outros livros, nestes jardins, todas essas asas, para que um livro vá se fazendo. / Mas não em si. Dele não se verá nem sombra das palavras no papel. / Viagem a Andara. / O não-livro. Não existe, não existe. / Literatura fantasma. / Não foi escrito. / Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título". Há uma construção de um lugar de diálogo com o sobrenatural, do leitor com uma literatura estranha, de um livro que não pode ser visto, lido, mas do qual temos constantes notícias. E a pergunta seguinte é: / E o que são livros, os livros que se escreve. / Livros de Andara. / Livros-miragens. Pois uma vez escrita, da vida só resta a alucinação literária. / Situação dos livros de Andara: condenados à visibilidade para que Viagem a Andara, o livro invisível possa existir como ilusão. / Andara, a viagem ela mesma, nunca será escrita diretamente. / E ela está começando assim." (Idem).

Viagem, lugar encantado, não-livro, literatura fantasma, livros-miragens, alucinação, livro invisível, ilusão, Amazônia, natural e o que vem acima, o sobrenatural... São muitas as imagens e possibilidades apenas com a leitura do trecho inicial que abre A asa e a serpente", nossa leitura foi além do primeiro livro que compõe sua Viagem a Andara O livro invisível", e complementadas com outro trabalhos de Cecim, destacando-se seu Manifesto Curau". Onde ouvimos uma voz que se ergue aos habitantes da Amazônia, nos chamando à luta, nos oferecendo sua visão crítica de nossa história:

A Amazônia é uma irrealidade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É? Também. Da perspectiva da nossa opressão, isto é trágico; mas da perspectiva da nossa realidade, aí está o começo da nossa liberdade. E não apenas em relação ao colonizador, mas também em relação à própria vida, para nós, potencialmente, um dado lúdico.

Não pretendemos deixar às claras os mistérios de sua obra, tão densa quanto bela, não seríamos capazes de penetrá-la e voltar com o tesouro das certezas, mas esforçamo-nos para apreendê-la, de forma particular e passional. Tentando manter seu enigma na produção de um objeto fundado na idéia do livro e de poéticas próprias. Apropriação feita por um vivente deste lado do rio, dos manaós, que tentará resistir às facilidades do encontro com o leitor por meio de uma narrativa visual, que parte, ainda que de maneira precária, de uma proposição: plantar, cavar um espaço no tempo e na vida apressada das pessoas e fazê-las ter pisar em um lugar que se realiza como experiência ativa, balançando o chão cotidiano e tornando-as participantes, habitantes do mistério, do verde.

Propomos a experiência de ver-se como solo, de terra a ser trabalhada, e até de campo de batalha para não perder-se no calor do dia-a-dia. Na Amazônia, o sol é luz que acentua os contrastes, tanto humanos quanto sobrenaturais. Sol-castigo para os que ainda teimam em viver nesta terra sem matá-la dentro de si. O solo", que dá título a este trabalho, é o pó de que viemos, segundo a tradição judaico-cristã, e para o qual retornaremos. Neste intervalo entre princípio e fim, em nós mesmo, aqui, no presente, desejamos plantar uma abertura, um livro-semente coberto pelo mistério e com a possibilidade, não redenção, mas de fabulação, invenção. Também remete a sozinho, solidão, à apresentação solo" do atleta, do *performer* solista, assim como à condição de indivíduo que se constrói à medida que caminha.

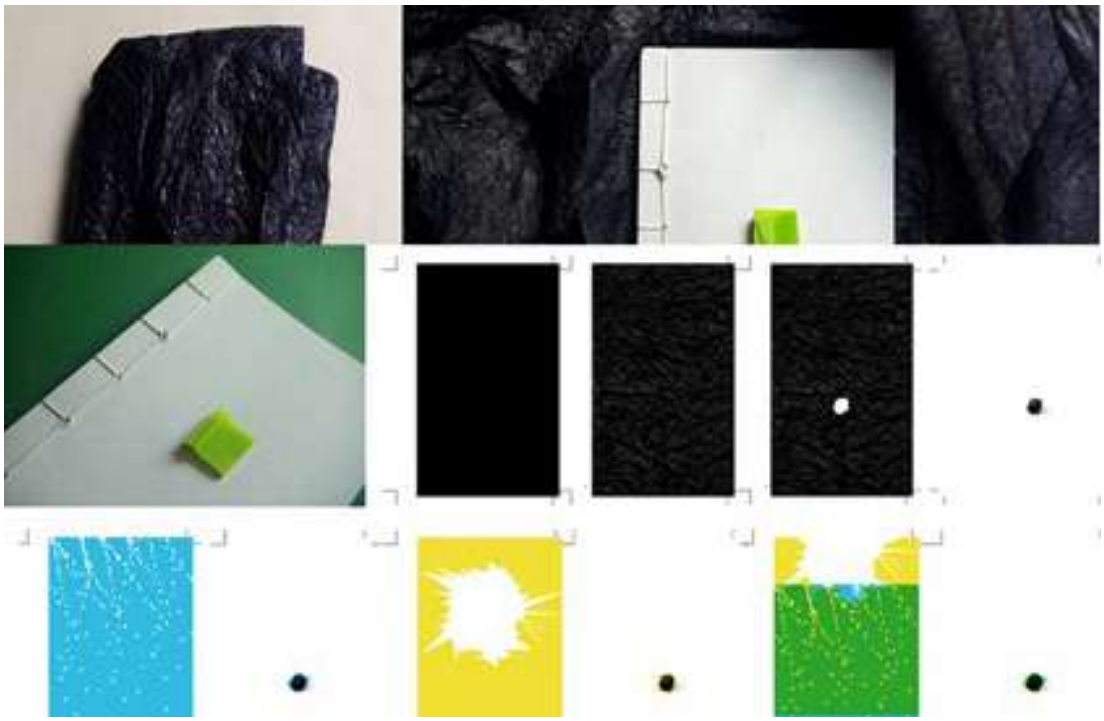


Figura 1. Imagens de solo", sendo aberto e páginas do miolo. (Fonte: acervo pessoal).

Intenções e fabulações invisíveis em um livro-miragem, páginas nas mãos do leitor. Iniciamos pelo mistério-escuro: papel de seda negro e amassado recobrindo algo (figura 1), desvela-se um objeto, um livro de formato pequeno e aparência simples, um convite ao plantio, à dança da leitura ao som do presente. As mãos o tocam, as páginas são viradas, e os olhos d'água jorram em uma pequena narrativa visual, onde se procura explorar o encanto de ver o crescimento da vida, da mistura de tintas, pigmentos de uma floresta de símbolos que se expandem em tons, vozes, desenhos e derrotas. Nossas mãos marcam o livro, nosso toque queima. Parte da floresta se vai, decompomos o verde em partes, plantios, pastos, ele se esvai, a página fica muda, matéria volta a ser rude, sem vida (figura 2). Fragmentada a esperança se perde se não a segurarmos com convicção.

Figura 2. Livro "solo": páginas internas, o fogo e a decomposição da verde (Fonte: acervo pessoal).

Essa reflexão é tomada de forma leve, não nos interessa indicar caminhos ou empurrar certezas, mas propor discussões e fazer o exercício de balançar nosso chão, de tornar nosso olhar mais apurado, refletido e nosso caminhar mais rico. Pensarmo-nos como solo", matéria que "pode" "tornar-s"e dura e impessoal, como um piso rachado pelas intempéries, pelo peso do cotidiano. Ou um solo fértil para o crescimento e uma experiência de vida mais atenta e responsável. Esse exercício de questionamento, de sentir-se inseguro é desejável sempre, é uma das características do fazer artístico. Dotar nossa realidade de possibilidades de apropriação, despertar-nos, nos fazer construir significados e nos enriquecer, neste caso, neste solo, de verde!

Referências

ALENCAR, Vera de (org.). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 2002.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CAMPOS, Augusto de ; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

CECIM, Vicente F. *Viagem a Andara o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

CECIM, Vicente F. *A asa e a serpente e Manifestos Curau*. Belém: Diário do Pará, 2012.
DRUCKER, Johana. El libro de artista como idea y forma. In: *Nómadas y Bibliófilos: concepto y estética en los libros de artista*. San Sebastian: Diputación Foral de Guipuzcoa, 2003.
FABRIS, Ana Tereza; COSTA, Cacilda Teixeira. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
IBÁÑEZ, Verónica Alarcón. *Cuando el libro se hace arte. História de um gênero artístico olvidado*. Valência: Institució Alfons el Magnànim, 2009.
KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença;
Brasília: INL, 1983.
LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador - as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000

A escuta do Espaço Sonoro na obra de Cildo Meireles

Elton Pinheiro (PPGA/ UFES)
Ângela Grando (PPGA/ UFES)

Há um gosto por uma estética geométrica na decisão da forma da fita de *Moebius* em *Mebs/Caraxia* (1970-71) e no artefato vinil, também em *Sal Sem Carne* (1975). Todos eles têm lugar na fundação de uma geometria que acontece como proposição matemática para objetos e usos que deles se pode ter. Como a engenharia, a geometria é uma matemática aplicada; a geometria é uma herança do mundo clássico e uma reflexão sobre "a experiência humana com o espaço". Podemos dizer que "submeter uma ideia a uma forma fixa, seja ela livre ou regrada, consiste no classicismo, e tal rigor é característico do construtivismo" (RICKEY, 2002, p.103)

Investigar essa reflexão é abordar a questão do espaço, central para o artista: "Essa é a primeira questão com que você tem que se defrontar". A visão na obra é capturada nas artes plásticas de forma franca, salientada por Meireles: "As artes plásticas têm essa generosidade, você olha, dá as costas e vai embora." (SEDUÇÕES, 2006, p.72)

No entanto, não se sai ileso desse encontro. Tal visão remete ao que Didi-Huberman chama "inelutável cisão do ver". O olho que vê também é olhado e esse olhar está cindido, como se o próprio trabalho olhasse, e ao espectador interrogasse como uma força obstinada e domada que se faz e estabelece dentro desse olhar; e a partir dele absorve, no caso de Meireles, certa conformação com o mundo da construção, dos materiais, das formas definidas que se apresentam na clara ou obscura solidez da civilização. De sua inescapável Dublin, James Joyce inicia a saga do seu Ulisses e nos anunciará: "Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, não mais, pensando através dos meus olhos." (JOYCE, 1982, p.32)

A obra pensada através dos olhos do espectador acontece se este por ela trafega; e se a fruição do espectador a descobre, nela encontra a acuidade de um olhar que vem a quem o contempla. Há uma questão espacial resolvida, pensada, dita. Mas nunca se diz completamente.

O que podemos pontuar como repetição, estilo se deve à sua construção espacial, ainda no domínio da visualidade. Sua definição, certeira e contraída, permite que se investigue além da forma lúcida, do entusiasmo lógico de uma narrativa. O elemento formal, o uso de artefatos, objetos permitem que os trabalhos sejam reconhecidos. Um certo repetir neles vem como essência primeira, central, decidida embora o artista se preocupe em dizer:

> É, eu sempre tive uma certa implicância com estilos. A minha utopia seria que cada trabalho fosse inteiramente diferente do anterior, mas é claro que existem coisas recorrentes, material recorrente... De uma certa maneira, estilo é uma coisa que interessa, sobretudo, para o mercado. Porque você pode ter uma embalagem, não importa do que você esteja falando... (SEDUÇÕES, 2006, p.72)

Investigamos esse espaço a partir de meados da década de 1970 com as fronteiras das artes visuais e da música, numa "utilização peculiar do som" (CAMPESATO, IAZZETTA, 2006, p. 775). *Mebs/Caraxia* lida com a topologia partindo do som, sem no entanto definir-lhe forma, extensão. Em *Sal sem carne*, o som é extraído de dois campos de discursos - romeiros e índios – e gerou discursos paralelos que criam espaços com certa semelhança. Podemos recorrer ao que se convencionou chamar de arte sonora, segundo Campesato e Iazzetta:

> Um conjunto de obras que estão inseridas em gêneros que se agrupam em torno do termo arte sonora – *soundscape*, *sounddesign*, *soundsculpture*, instalação sonora – e que se referem ao trabalho de artistas híbridos que lidam com concepções criativas que buscam integrar noções de som, tempo, espaço, imagem e movimento. (2006, p. 776)

Ao pesquisar mais a expansão escultural que dispositivos do campo musical designou-se arte sonora (*sound art*) como o intercâmbio das artes plásticas e musicais, atravessada pela influência de John Cage e sua preconização do som e novas experiências da escuta ao dizer que "questões estritamente musicais não são mais questões sérias" (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 330). A sonoridade usada na música está submetida ao tempo. No entanto, na arte sonora, a ordenação da sonoridade está em ocupar o espaço. Assim Campesato e Isazzeta afirmam:

> Enquanto na música, o som é usado na construção de um discurso cujo encadeamento é essencialmente temporal, nos trabalhos de arte sonora as relações com o tempo não são fundamentais na concepção da obra cujo repertório une, de modo híbrido, outras fontes materiais, tais como luz, cor, espaço arquitetônico, objeto. (2006, p. 775)

A utilização do som aqui é assim diversa da que requer os dispositivos musicais clássicos. Na obra de Meireles há um aproveitamento que ultrapassa os adereços acústicos do espaço, e embora o redimensione também através do som, apela para uma multisensorialidade, algumas vezes sinestésicas onde a totalidade e a dimensão da obra desenvolvem sua textura, criam sua ambiência, buscam seu significado. Segundo Jean-Yves Bossier, "nas instalações o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço". (CAMPEZATO, IAZZETTA, 2006, p. 777) Mesmo com a utilização do som a questão do espaço permanece central por requerer a atuação de um evento que não trabalha com o tempo nos parâmetros da música, exemplo dado pelo próprio Meireles como sendo uma generosidade das artes plásticas. Isso é possível porque nesse território a sonoridade perpassa a obra de uma forma atemporal. Essa atemporalidade nos serve de mote para abordar o efeito misterioso e entrópico de *Mebs/Caraxia*. A obra é exemplo da atuação de um campo sonoro que acontece fazendo exíguos os limites de início e fim, combinando suas antes

prováveis arestas para criar "o espaço como fluxo" (MEIRELES, 2006, p. 12). *Mebs/Caraxia* é um vinil e um registro sonoro da conversão em som dos gráficos topológicos de uma fita de *Moebius* e de uma espiral, utilizando para tanto um oscilador de freqüência. A propósito, Meireles diz:

> *Mebs/Caraxia* é o registro das freqüências sendo alteradas. Durante a gravação, eu tinha um gráfico e ficava seguindo-o. Estabelecemos um eixo e então a freqüência ficava acima ou abaixo dele. Então, nós fomos reconstruindo aquele gráfico; a ideia era literalmente fazer gráficos sonoros. (SCOVINO, 2009, p. 250)

Mebs/Caraxia, cujo nome deriva de *Moebius* e da união das palavras caracol e galáxia compõe de forma sonora a topologia da fita de *Moebius*, a qual não se pode aferir início ou fim, e que se envolve num uróboro de movimento em seu desenho. Ampliada em som, essa geometria é envolvida por uma narrativa que não pode ser apreendida dentro dos limites da espacialidade da construção. Ao mesmo tempo que há um controle visual no que o artista trabalha com a criação de "gráficos sonoros", o som translada pelo oscilador de freqüência. Diz o artista:

> A escolha das figuras tomadas como enunciados de origem nesta translação deve-se ao fato de elas não possuírem lados identificáveis e de não ser possível determinar aonde começam ou terminam, o que impede que sejam descritas por uma geometria ancorada na tri-dimensionalidade. Apresentadas como ruído somente, a incompatibilidade entre tais figuras e o homogêneo espaço euclidiano torna-se ainda mais manifesta. (MEIRELES, 2006, p. 14)

O artefato vinil em *Mebs/Caraxia* encontra um objeto que no entanto é pouco para ser a totalidade do corpo da obra: Qual corpo é esse, imerso em si e vasto, desconhecido e com limite? Qual geometria é capaz de expressá-lo? Qual objeto pode conter sua habitação, que vazará pelo som para o campo perdido do espaço sonoro? O interesse despertado pelo objeto vinil é uma chamada: "É verdade que nosso interesse é frequentemente complexo. E é por isso que nos acontece de orientar em várias direções sucessivas nosso conhecimento do mesmo objeto e de fazer variar os pontos de vista sobre ele." (BERGSON, 2006, p. 206). Os diferentes pontos de vista confluem no questionamento sobre a intencionalidade dos mesmos, em como alcançaram sua forma, tornando-se objeto ali instalado no que ele diz ao espectador como momento histórico, e em qual contexto ele atua no espaço que ocupa. O que a obra oferece de porosidade aparece no espaço sonoro, quando ela escapa de si mesma e oferece outras possibilidades de leitura, e localização histórica. Baxandall, afirma que a obra informa ao espectador um elemento histórico:

> A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma "qualidade intencional". Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. (2006, p. 81).

O espectador é o ponto nodal na geometria espacial da obra. Assim também na instalação *Sal sem carne*. Posterior à *Mebs/Caraxia*, a obra se empenha em estabelecer

o contato de diferentes agregados no registro sonoro. O avanço de *Sal sem carne* em relação ao trabalho anterior pode ser observado levando-se em conta que embora ambos atuem como registro sonoro denso, embaralhando no espectro da audição o destino definido dos campos de entendimento com a adição de campos diferentes que tem seus limites estabelecidos, o que em *Mebs/Caraxia* se dava pelo fluxo de um espaço fulgurando no desconhecido amorfo, em *Sal sem carne* eclode na combinação de campos sonoros distintos que se apresentam ao mesmo tempo algo iguais. O resultado sonoro não combina com a escuta da romaria ou dos índios. Cria um terceiro campo.

O conjunto de *Sal sem carne* é, além do vinil, uma instalação: Num suporte amarelo de madeira pendem monóculos onde se observa fotografias de índios Craós, um deles sobrevivente do massacre sofrido por sua tribo na década de 1940, e fotografias de habitantes da cidade de Trindade. Gravado em oito canais, cada quatro para a cultura branca-portuguesa e indígena, *Sal sem carne* tem a contagem de uma rádio-relógio (50 min.), segundo o artista, eixo do trabalho. Escuta-se a festa do Divino Padre Eterno, em Trindade, e, segundo Meireles, "uma espécie de terceira margem do rio", um acampamento em São Cotolengo, uma das maiores romarias do Brasil. A narrativa traz ao trabalho a apropriação territorial e seu rastro de devastações. Já não se diferencia o bloco sonoro da cultura do ocidente ou da cultura indígena, segundo Moacyr dos Anjos esse hibridismo "resultaria de uma aproximação entre desiguais que não se completa nunca, abrindo um "terceiro espaço" de negociação e convívio entre diferenças que não se conciliam" (MEIRELES, 2006, p. 19). *Sal sem carne* e *Mebs/Caraxia* são, segundo Meireles, "trabalhos que beiram a fronteira entre a indústria e o artesanal." (SCOVINO, 2009, p. 259). Ambos tiveram respectivamente uma tiragem de 1000 e de 500 a 1000 discos. Podemos constatar a sutileza do uso de um objeto que em plena década de 1970 se destinava a expandir certo contexto sonoro no ocidente. Ao fazer com ele um paralelo de culturas, o trabalho adquire força na necessidade de convivência.

Justamente ao se distanciar da convenção de um discurso temporal, que avança no tempo da obra como argumento de sua existência, uma investigação sobre o espaço e seus usos ocorre de forma também central no trabalho. Uma vez que os elementos sonoros usados definitivamente prefiguram um universo que não pode ser reconhecido como o musical, isso o potencializa como espaço; pelo fato de pertencerem ao campo da visualidade esses sons ampliam a obra, existem nela e dela expandem seu corpo no espaço.

O som é ponto libertário na construção prevista. Pensamento que subtrai algo do desígnio matemático, do que é concreto nele. O som expande as obras por subtrair delas a certeza construtiva, e de certo modo, mesmo o seu espectador, que se desloca para o espaço sonoro.

Todo o caminho para esse espaço sonoro até então se deu pela soma, pela construção, como se antes definisse ou estabelecesse um dizer para a obra; conquanto seja justamente pelo avesso disso, pela subtração de um rigor e a inscrição de sua falta na geometria utilizada que podemos escutar outra narrativa na sonoridade. Em *Mebs/Caraxia* e *Sal sem carne* o som é responsável por uma experiência bem mais radical, deflagra mais perguntas.

Referências

BERGSON, H. *O pensamento e o movente*: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAXANDALL, M. *Padrões de intensão*: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org) *Escritos de Artista*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1982. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea)

MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. Texto de Carmen Maia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

RICKEY. G. *Construtivismo*: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SEDUÇÕES: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto: instalações. Zurich: Daros Exhibitions. Hatje Cantz. Daros-Latinamerica, 2006.

A Inserção do conhecimento artístico no corpo Performativo

Gisela Reis Biancalana (CAL/UFSM)

Introdução

O corpo humano tem sido alvo de infinitas investigações nos últimos tempos, portanto, falar sobre ele é tarefa árdua, pela inúmera quantidade de pesquisas, bem como pelas suas diferentes abordagens. Desde o século XIX, a noção de corpo humano vem sendo objeto de especulações investigatórias, intensificando-se nas últimas décadas. Os desdobramentos destas investigações interessam a este estudo à medida que desembocam nas questões voltadas para a Arte da Performance e que tem o corpo como centro irradiador de sua prática.

O ser humano é corpo vivo e pulsante, sempre em movimento. Os corpos, historicamente, sofrem influências incontáveis, sociais, políticas, culturais, econômicas, entre tantas, que afetam a produção dos artistas transparecendo em suas performances. Nos dias atuais, a absorção dos reflexos advindos do intenso desenvolvimento científico e tecnológico, também atravessa os seres humanos em seus grupos sociais, em maior ou menor profundidade. A complexidade dos corpos em espaços/tempos trespassados pela transculturalidade desemboca no híbrido, no plural, no diverso, gerando a dissolução das fronteiras que delimitavam antigos territórios ora intransponíveis.

Os artistas carregam os saberes, advindos do conhecimento inserido psicofisicamente em si por processos que demarcam o recorte de seu campo de atuação. Neste contexto amplificado, acredita-se que eles têm travado diálogos que se entrecruzam. Estes discursos precisam adotar uma postura mais flexível diante do desafio proposto pela contemporaneidade.

Entre-lugares na Arte da Performance

A rapidez quase instantânea do mundo contemporâneo atropela o tempo da natureza submetendo o ser humano ao tempo criado artificialmente. Este artificialismo instituído promove uma vontade de controle absoluto de si. É assim que, segundo Le Breton (1999), surgem corpos rascunhos que se tornam rapidamente obsoletos. Em busca de constantes retificações, os corpos se colocam contra si mesmos.

Assim, de acordo com Le Breton (1999, p. 22), formas de intervir no corpo fazem com que ele seja considerado matéria prima em busca de retificação para tornar-se acessório da presença. Concebida por este viés, a condição humana parece precária, pois, sem os componentes metamorfoseantes, o corpo pode decepcionar parecendo insuficiente diante das suas próprias aspirações. O "homem só existe por meio das formas corporais que o colocam no mundo, qualquer modificação de sua forma determina uma outra definição de sua humanidade. Os limites do corpo esboçam, em sua escala, a ordem moral e significante do mundo." (LE BRETON, 1999, p. 87).

Se algumas destas formas de intervenção no corpo não se remetem diretamente a esta investigação, pois comportam certa agressividade em relação a um corpo aparentemente falho para si, outras podem funcionar como suporte reflexivo para os focos escolhidos para o estudo, entre as quais se encontram aquelas empreendidas pelos agentes da performance. O que importa aqui, na Arte da Performance, é a atitude de interferir no corpo-natureza e construir um corpo-ofício. Esta atitude não é nova, nem é característica exclusiva dos dias atuais, mas, atinge altos graus de aprofundamento nas sociedades contemporâneas focadas no estudo do corpo. Estes graus de aprofundamento podem ser, às vezes, preocupantes por considerarem o corpo obsoleto de si mesmo e desencadear uma busca frenética por novidades e virtuosismo esvaziados de conteúdo e sensibilidade artística.

No corpo são depositados ou incorporados os conhecimentos de todas as fontes, as experiências, as técnicas, as tradições, enfim, a bagagem necessária para o cumprimento do ofício durante seu processo formativo. Este processo nunca acaba, acompanha a trajetória dos performers, porque o ser humano está em constante transformação. É este corpo mutante, o responsável por si mesmo na aquisição do conhecimento voltado para seu ofício.

Ao se debruçar sobre as concepções de corpo que perpassam a contemporaneidade surgiu a necessidade de discorrer sobre as performances competentes. Esta competência é entendida, aqui, como a habilidade desenvolvida para realizar tarefas específicas. A preocupação com a competência dos performers é recorrente devido à influência que ela exerce na qualidade das atuações. Cabe ressaltar que a competência depende de fatores diversos e ligados a instâncias diferentes. Neste contexto, quais seriam os processos que revelam o conhecimento performativo conferindo poesia a estas manifestações?

Atualmente, a aquisição de habilidades necessárias às artes, em parte, desenvolvem-se pelo estudo sistemático encontrado nos cursos especializados. Em outros casos, desenvolve-se pela prática cotidiana intuitiva, sustentada pela tradição, sem o apoio de processos educativos formalizados. Qualquer dos caminhos percorridos baseia-se em procedimentos metodológicos, técnicas e exercícios que visam proporcionar o desenvolvimento de qualidades peculiares que geram estas competências.

Nas artes visuais não se observa preocupações tão exageradas com o trabalho corporal, ou seja, com um esforço cotidiano de construir um corpo com habilidades voltadas para a prática performativa. O conteúdo veiculado e os elementos visuais que compõe o ambiente da performance se articulam, via corpo-arte, sendo suficientes para a maioria dos artistas.

No teatro, no fim do século XIX começam a surgir as primeiras preocupações voltadas diretamente ao trabalho corporal dos atores. Nestes processos, buscava-se não apenas um repertório de exercícios, mas uma coerência entre eles e a concepção

estética dos diretores. Os atores passaram a requerer uma responsabilidade maior pela criação, a princípio, de seus personagens e, cada vez mais, ampliam sua participação, que já não se restringe ao seu papel no espetáculo, mesmo porque, em muitos trabalhos já não se vê o heterônimo, ou seja, o personagem e sim o próprio artista. Atualmente, os artistas envolvidos costumam assumir responsabilidade total ou compartilhada da criação em processos colaborativos.

A dança, por sua vez, possui uma diferenciação explícita e tradicional entre processo formativo e processo criativo. Os bailarinos fazem aulas para exercitarem-se tecnicamente, realizam laboratórios de criação para composição coreográfica e ensaios dedicados à lapidação do material produzido. A diferença é que, até pouco tempo, a criação cabia ao coreógrafo, hoje os bailarinos requisitam para si maiores graus de participação nos processos criativos e, em alguns casos, dispensam o coreógrafo. Historicamente, esta rigidez era proveniente de uma disciplina fortemente exigida, que dividia espaço com partituras bastante definidas. Atualmente, a dança já se permite ousar e transgredir algumas destas regras tão arraigadas explorando a interpenetração de maneiras mais flexíveis de criar.

Um aspecto significativo a ser considerado nesta reflexão remete-se ao improviso, habilidade fundamental a artistas da performance sejam visuais ou cênicos. As manifestações performativas situam-se no campo das atividades efêmeras, tendo a improvisação como elemento básico de sua estrutura. Existem muitas investigações sobre improvisação e a tentativa de retomar seu histórico é praticamente impossível. Retomar sua presença, nas origens da humanidade, ou mesmo da civilização, seja por falta de registro de qualquer natureza ou bases bibliográficas, seja pela dificuldade de interpretar, com alguma proximidade, as maneiras de sentir, de pensar e de agir nas diferentes épocas, locais e culturas, seja por outros motivos, é tarefa imprecisa, povoada por suposições culturais.

O senso comum acredita que a improvisação é uma atividade informal, espontânea e imprevista, sem preparo, inventada de repente e desorganizada. Por outro lado, o formal é aquilo o previsto, preparado, organizado, formalizado. Ao eliminar a concepção ingênua de improvisação pura, ou a concepção reducionista e preconceituosa, que a traduz como algo despreparado, é válido considerar que a improvisação praticada nos processos performativos é, geralmente, pautada por regras preestabelecidas. Performances acontecem a partir de parâmetros e de regras sobre as quais se alicerçam os procedimentos artísticos. Existem diversos níveis de improvisação, desde o mais simples, determinado apenas pela efemeridade presente em todas as performances, até os mais complexos, que exigem elaboração instantânea de alguns de seus aspectos.

As regras aplicadas pelos artistas, geralmente, são provenientes do conhecimento inserido em seus corpos e oriundos do seu campo de saber e, por este motivo, vão demarcando os territórios. Na Arte da Performance a demarcação de territórios parece distante da própria origem de sua prática que propõe a dissolução de fronteiras. A Performance situa-se nos entre-lugares onde o híbrido, o interdisciplinar, o múltiplo transitam flexivelmente.

Neste ambiente acolhedor, as performances competentes possuem um tom mágico que gira em torno da expectativa da instantaneidade, nos performers e no público, provocado pelo risco da imprevisibilidade. A natureza do ser humano transita em torno do previsto e do imprevisível e as performances também contém os dois pólos

mencionados, com sua estrutura definida e simultaneamente construída no momento. A instantaneidade, mesmo quando se trabalha sobre estrutura formal dominada, é uma habilidade que gera tensão e, por sua natureza, não é fácil. Por este motivo, um corpo em performance precisa saber lidar com o improviso. O jogo que se estabelece no calor do momento pode trazer a segurança oferecida pelos elementos regrais fixados, mas o imprevisto é inevitável. É este aspecto, o imprevisível, que surpreende e traz o inusitado.

As aberturas para improvisação, em níveis que transcendem a efemeridade nas performances, são possibilidades significativas para o desenvolvimento e manutenção do frescor, em situações que tendem a cristalizar-se devido à repetição. Neste sentido, a utilização simultânea de material gerado no instante da performance e de material elaborado previamente são elementos interessantes dos processos performativos. Ao incorporar a improvisação fixada em uma forma definitiva pode gerar uma "mistura bem sucedida de material espontâneo e criador moldado em uma forma permanente" (CHACRA, 1991, p. 48).

Não se trata de criticar as propostas que se apóiam em performances milimetricamente fixadas, pois estas, também, podem elaborar suas estratégias para que não se cristalizem pela repetição. Há performances repetidas incontáveis vezes fazendo parecer, através das convenções, que sua ação estava acontecendo naquele momento, pela primeira vez. Trata-se de estar atento à necessidade de buscar estratégias de não cristalização dentro de um universo pautado pela efemeridade e verificar que, o fato de estar sempre jogando no improviso, pressupõe um estado de alerta, que anima os performers. Isto possibilita a constante renovação criativa gerando vivacidade. O performer, ao assumir seu caráter simultaneamente real e fictício, precisa estar em exercitação constante com o material elaborado e guardado como repertório na memória corporal. É no exercício do improviso que os performers desenvolvem uma disponibilidade que lhes permite jogar com o material produzido em cada apresentação.

Deve-se lembrar, ainda, que a palavra performance deriva do francês antigo *parfournir* que significa "completar ou realizar inteiramente", assim, ela indica o momento da expressão/comunicação que completa uma experiência, é o último dos momentos que constituem a estrutura processual da experiência vivida. Portanto, ela é parte da expressão da experiência como afirma Turner (apud DAWSEY, 2005, p. 163-164). A etimologia da palavra experiência, segundo Bondía (2002, p. 25), ainda pode derivar do latim *experiri* que significa provar no sentido de experimentar, sendo que o radical *periri* também faz parte de *periculum* que, por sua vez, significa perigo. Ao lançar um olhar para a origem indo-européia *per,* encontra-se a idéia de travessia que significa "tentar, aventurar-se, correr riscos". Entre as raízes gregas, encontra-se *perao* que significa "passar por" e *peras* que significa "limite". O autor ainda atenta para o prefixo *ex,* que condensa os significados de exterior, estrangeiro, exílio, estranho e existência.

A performance, aqui referida, remete a eventos bem definidos e delimitados, marcados por um contexto, por uma convenção, pelo seu uso e/ou pela tradição, sempre tendo o corpo agente como primeira referência. Para Schechner (2003, p. 27), as Performances "afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias". As Performances são eventos onde há circunscrição do corpo no espaço e no tempo e, por este motivo, padecem dos efeitos resultantes da efemeridade. Desta forma, deve-se ressaltar que a particularidade de um evento não está

apenas em sua presença, mas em sua interatividade destacada, intencional e funcionalmente, do cotidiano.

Considerações finais

O mundo contemporâneo, com sua rapidez crônica, sua ânsia produtiva e seu forte traço preventivo, características que se proliferam via informação, afasta a experiência tornando-a mais rara a cada dia. A experiência, para Bondía (2002), é explorada a partir de um viés existencial associando-a a produção de sentido em oposição aos ideais da informação/opinião, com os quais ela tem sido aproximada. Desta forma, sendo algo que, de fato acontece em alguém, não pode ser apenas algo que passa por alguém sem produzir sentido. A Performance enquanto produção de sentido implica em abertura, receptividade e exposição, realizada via experimentação, travessia e risco a partir de algo que toca profundamente. No diálogo entre artes, entre tempos e espaços, entre saberes, entre mídias, entre, entre, entre, deve haver uma atitude que agrega e bastante flexível para que não se permita a demarcação de territórios. A performance precisa assumir sua peculiaridade de situar-se nos entre-lugares das artes.

REFERÊNCIAS

LE BRETON, David. Adeus ao Corpo. SP, Ed. Papirus, 1999.

_____. O que é Performance. in O Percevejo Trad. Dandara, RJ: UNIRIO, ano 11, nº 12, 2003.

DAWSEY John. Vitor Turner e a Antropologia da Experiência. SP: Cadernos de Campo, número 13, 2005.

CHACRA, Sandra. Natureza e Sentido da Improvisação Teatral. SP: Ed.. Perspectiva, 1991.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. in Revista Brasileira de Educação, nº 19 jan./abr. RJ: Ed. Autores Associados, 2002, pg. 20-28.

Patrimônio e Salvaguarda: O jongo/caxambu no Sul do E.S.

Aissa Afonso Guimarães (PPGA/ UFES)

Introdução

Este artigo apresenta o "jongo/caxambu na sua dinâmica de cultura imaterial originária, tendo como referência a pesquisa realizada em comunidades da região sul do estado do Espírito Santo; este estudo sobre o jongo está inserido na Linha de Pesquisa "Patrimônio Imaterial - representações e memórias populares", e tem como objetivo trabalhar temas e questões no campo da memória e do patrimônio cultural, com ênfase nas práticas artísticas populares e nas tradições culturais afro-brasileiras; através do diálogo reflexivo entre as áreas de artes, antropologia e outros campos das ciências humanas. O jongo ou caxambu é uma tradição que tem origem nas práticas culturais dos negros escravizados, que trabalhavam nas lavouras de café e de cana-de-açúcar, na região sudeste do país. "Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu" (IPHAN, 2007, p.15); é composto por um conjunto de elementos estéticos, simbólicos e religiosos que se inter-relacionam no vigor de realização do batuque de tambores acompanhado de cantos (ou pontos), palmas e danças, que têm suas origens nas práticas e nas memórias dos ancestrais. O jongo foi proclamado Patrimônio Cultural Brasileiro e registrado no Livro das Formas de Expressão, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em 2005; no Dossiê *Jongo no Sudeste* foram identificadas comunidades nos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Espírito Santo. "No litoral do Espírito Santo foram contatados jongueiros de São Mateus e Conceição da Barra." (IPHAN, 2007. p.19); na ocasião do registro, os grupos da região sul do estado do Espírito Santo não haviam sido identificados pelo IPHAN, assim como alguns do estado de Minas Gerais. A partir deste processo outros grupos de jongo foram identificados, no estado do Espírito Santo. "As demandas e informações acima referidas deram início às mobilizações para o primeiro Encontro de Grupos de Jongo-Caxambu no Espírito Santo, que ocorreu nos dias 03 e 04 de outubro de 2009[...]" (OLIVEIRA, 2011, p.6). Cabe ressaltar que nas comunidades do sul do estado, região de referência para este estudo, o termo caxambu é mais comumente utilizado pelos praticantes. No entanto, optamos por utilizar os dois termos, com prioridade para o emprego do termo jongo, em função do uso desta palavra para designar esta expressão cultural no norte do estado do ES e nos outros

estados do sudeste; assim como pela identificação com outras propostas de trabalho, que utilizam este termo.

Os dados e materiais citados neste artigo, sobre os grupos jongueiros, são provenientes da pesquisa de campo realizada durante o ano de 2012, pela equipe do Programa de Extensão "*Territórios e territorialidades rurais e urbanas: processos organizativos, memórias e patrimônio cultural afro-brasileiro nas comunidades jongueiras do Espírito Santo*", que é realizado no âmbito da Universidade Federal do Espírito Santo, aprovado pelo Edital PROEXT 2011, o programa de Extensão é coordenado pelo antropólogo Osvaldo Martins de Oliveira (PPGCS/CCHN/UFES). Este programa tem caráter coletivo e interdisciplinar, agrega professores e alunos das áreas de Ciências Sociais/Antropologia, Artes e Educação da UFES (respectivamente Centro de Ciências Humanas e Naturais - CCHN, Centro de Artes - CAR, Centro de Educação - CE/UFES), com perspectiva de continuidade e duração inicial de doze meses (03/2012 a 02/2013), durante os quais foram realizadas pesquisas de campo para a identificação de comunidades, grupos e mestres, assim como atividades de acompanhamento e construção de ações de salvaguarda em comunidades jongueiras em todo o estado do Espírito Santo. Nesta primeira etapa da coleta de dados em campo visitamos e identificamos, através de fotografias e entrevistas com mestres e participantes, dez grupos jongueiros na região sul do ES; a maioria deles situa-se em comunidades rurais e em pequenas cidades. Os grupos são formados por famílias remanescentes de quilombos, e por grupos sociais, estabelecidos através de relações de pertencimento e de identificação culturais e locais.

Na pesquisa de campo foram identificados e visitados os seguintes grupos: em Ancheita, o grupo "Jongo Tambores de São Mateus" do Mestre Valentim, atualmente, liderado por Mestre Renério, comunidade rural de São Mateus e o Grupo "Jongo de São Benedito Sol e Lua", do Mestre Hudson, situado na zona urbana, e formado por moradores da cidade. Em Itapemirim o "Grupo de Jongo Mestre Bento" atualmente está desativado, mas permanecem em atividade três detentores deste saber Mestre Anísio Bento, Dona Geralda e Quequê que mantem um grupo mirim na localidade, o "Jongo Mirim Chrispiniano Balbino Nazareth". O "Jongo de Cacimbinha e Boa Esperança", liderado por Mestre Jorginho, reúne essas duas comunidades quilombolas, situadas em Presidente Kennedy. Os três grupos de Cachoeiro de Itapemirim mantêm contato frequente, sendo um grupo urbano, o "Caxambu da Velha Rita", Mestre Dona Isolina, situado no Morro do Zumbi; e dois grupos em comunidades rurais o "Caxambu da Santa Cruz", Mestre Dona Maria Laurinda, situado em Monte Alegre e o grupo "Caxambu Alegria de Viver", Mestre Dona Canutinha, na localidade de Vargem Alegre. O "Caxambu da Família Rosa", liderado por Mestre Aroldo, situa-se no quilombo Morro do Querosene, na cidade de Muqui. O grupo "Caxambu de Andorinhas" de Mestre Sebastião, tem formação no meio urbano de Jerônimo Monteiro, mas o grupo se encontra para a prática do caxambu em uma propriedade rural nas proximidades da cidade. E, o "Caxambu do Horizonte" de Mestre Antônio, embora atualmente situado em área urbana, em Celina no município de Alegre, tem toda sua história, desde o "tempo do cativeiro" no meio rural, até o deslocamento da família para pequenas cidades da região, em função da venda das terras da Fazenda Novo Horizonte, na qual a mesma habitava há gerações. O jongo/caxambu pensado enquanto patrimônio, na sua condição de cultura imaterial ou de cultura de *arkhé*, refere-se ao fundamento que se realiza na força dinâmica do acontecimento cultural, quando a memória é reatualizada

nas histórias contadas, nas rodas; no toque dos tambores; nos vários tipos de pontos/cantos; nos passos da dança; no jeito de corpo; etc. O conceito de "culturas de *arkhé*" utilizado por Sodré, em sua análise sobre a cultura afro-brasileira ou negro-brasileira é o fundamento da tradição em sua dimensão plural e dinâmica. "Assegurar o fortalecimento da vida ou a transmissão da força de vida à posteridade é objetivo explícito de muitas práticas ritualísticas (SODRÉ, 2002, p.92), Nesta perspectiva, a *arkhé* é a força originária do patrimônio imaterial, o vigor que se presentifica e se renova através dos elementos estéticos, simbólicos e religiosos das práticas culturais. O jongo como a maior parte das tradições populares afro-brasileiras, rearticulou seu universo simbólico na diáspora, através de elementos de diferentes etnias. Uma vez que, o processo histórico de escravidão no Brasil não permitiu a reorganização cultural por "nações" africanas, devido ao desmantelamento das famílias e ao rompimento dos laços de sangue; acrescido ainda do relativo isolamento em que viviam os negros escravizados nas fazendas. "Sabemos que o termo "África" é, em todo caso, uma construção moderna que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos." (HALL, 2003, p. 31). Neste sentido, podemos observar na pesquisa de campo este "ponto de origem comum" do qual nos fala o autor; no jongo a referência África se mantém por intermédio das histórias do "tempo do cativeiro", preservadas e transmitidas na narrativa dos mestres e dos praticantes mais antigos, assim como nos cantos/pontos que invocam esta memória, por exemplo. "Tava dormindo/ Angoma me chamou/ Disse levanta povo/Cativeiro se acabou" (ponto cantado em várias comunidades)

A expropriação dos símbolos culturais das diversas nações africanas ocasionada pelo processo de escravidão e de colonização, fez com que o negro reinventasse o horizonte simbólico africano no Brasil, por meio de estratégias não-verbais. E foi, através de práticas culturais e religiosas, do patrimônio imaterial de memórias ancestrais, de heranças cravadas no corpo, através do ritmo, da festa e do ritual, que se elaborou um saber próprio na diáspora; onde tradições como o jongo constituem linguagens que preservam o repertório de signos não-verbais recriados na transgressão. Este mesmo processo se deu na América Central, como afirma Hall ao analisar a identidade do povo caribenho. "[...] porque entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. [...] Longe de construir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas" (HALL, 2003, p.30) No Brasil, as senzalas e terreiros, inicialmente, delimitados como espaços de confinamento, acabaram por se configurar como território cultural do negro, pois foi nestes espaços que muitas práticas de matriz africana se perpetuaram. No contexto da escravidão, o negro, totalmente desterritorializado, desprovido de bens e artefatos, trazia no corpo e na memória todo o seu patrimônio. De maneira que as culturas, as festas, os rituais, fazeres e saberes afro-brasileiros tem sua origem no aspecto da imaterialidade e da mistura dessas memórias. Por isso o jongo constitue-se na relação dinâmica dos elementos estéticos relacionados à oralidade, à corporalidade e à musicalidade. "Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida." (GONÇALVES, 2009, p.28) No caso do patrimônio imaterial, o enfoque está no conjunto de elementos, nas relações entre eles, nos saberes

e no universo simbólico que se articula nas tradições, e não diretamente nos bens e nas técnicas. “Este Registro chama a atenção para a necessidade de políticas públicas que promovam a eqüidade econômica articulada com a pluralidade cultural; políticas que garantam a qualidade de vida e a cidadania. E, condições de autodeterminação para que as comunidades jongueiras mantenham vivo o jongo nas suas mais variadas formas e expressões.” (IPHAN, 2007, p.17)

Neste sentido, estão sendo realizadas atividades de mobilização, junto às lideranças jongueiras do estado do ES, para construção e acompanhamento de políticas de savaguarda, através do Programa de Extensão “*Territórios e territorialidades rurais e urbanas: processos organizativos, memórias e patrimônio cultural afro-brasileiro nas comunidades jongueiras do Espírito Santo*” em parceria com o IPHAN e com a Secretaria de Cultura do ES (Secult). Três eventos foram previstos para o ano de 2012, duas Oficinas de Mobilização Comunitárias e um Encontro Estadual, a primeira Oficina foi realizada nos dias 16 e 17 de junho em Celina, no município de Alegre, com os grupos da região sul; a segunda Oficina em Conceição da Barra, no norte do estado, nos dias 25 e 26 de agosto, com os grupos da região norte. E, o II Encontro Estadual de Jongos e Caxambus - Culturas Afro-Brasileiras no Espírito Santo, realizado em São Mateus, nos dias 20 e 21 de outubro.

Cabe ressaltar que o estado do Espírito Santo é, em toda região sudeste, aquele que abriga o maior número de comunidades jongueiras, embora a maioria delas, como citado, fosse desconhecida na ocasião do mapeamento e do registro, possivelmente devido ao isolamento em que se encontravam e a outros fatores que interferem na manutenção desta prática em vários lugares distintos; o que reafirma a necessidade de ampliação dos estudos e dos debates sobre o jongo dentro do universo acadêmico, assim como do acompanhamento dos processos organizativos e das ações de salvaguarda como patrimônio imaterial.

Referências

GONÇALVES, J. R. S. *A Retórica da Perda - os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, Minc-IPHAN, 2000.

HALL, Stuart. *Da Diáspora.* Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. IPHAN. *JONGO NO SUDESTE*. Brasília, DF: Iphan, 92 p.: il. color. ; 25 cm. + CD ROM. - (Dossiê Iphan; 5), 2007.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*. Rio De Janeiro: Imago Ed. Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

American Photographs de Walker Evans: o fotógrafo artista e a construção de uma identidade americana

Cleriston Boechat de Oliveira (PPGA/ UFES)

Em 1971, John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, ao escrever sobre a retrospectiva *Walker Evans*, afirmou:

> É difícil saber agora com certeza se Evans registrou a América de sua juventude ou a inventou. Sem dúvida o mito aceito de nosso passado recente é, em alguma medida, a criação deste fotógrafo [...] Se esse trabalho e seu julgamento foi fato ou artifício, ou um pouco de cada, é agora parte da nossa história (SZARKOWSKI, 1971).

A América de Walker Evans foi apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1938, como a primeira exposição individual no MoMA dedicada a um fotógrafo: *American Photographs*. A produção de Evans da década de 1930, com imagens de trabalhadores rurais, de arquitetura vernacular e de cenas urbanas americanas – principal conteúdo da exposição e do livro – , tornou-se um marco da fotografia mundial na primeira metade do século XX. Em particular, o trabalho feito para a agência governamental americana *Farm Security Administration*, a *FSA*. Setenta das cem fotografias expostas e quarenta das oitenta e sete publicadas pertencem aos arquivos da *FSA* (TRACHTENBERG, 1990). Ainda que as fotografias produzidas por Evans para a *FSA* tenham sido comissionadas pelo governo americano para serem usadas como propaganda na Depressão, o fotógrafo defendeu o caráter autoral das imagens ao afirmar na primeira página de *American Photographs*:

> A responsabilidade pela seleção das imagens utilizadas neste livro repousa no autor e a escolha foi determinada por sua opinião; portanto, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com os programas, estéticos ou políticos, de qualquer das instituições, publicações e agências governamentais para quais parte do trabalho tenha sido feito (EVANS, 1938).

Daí Szarkowski tratar as fotografias como “fato ou artifício, ou um pouco de cada”. Ao reivindicar a autoria das fotografias, Evans não busca eliminar ou menosprezar o aspecto de registro da imagem fotográfica. Busca sim desatrelar sua produção autoral da ideologia do governo que comissionou as fotografias e que as usava para fins propagandísticos. Ao apresentar fotografias documentais como um trabalho auto-

ral, Evans defendeu o que chamou de "estilo documental": fotografias com o "estilo de desapego e registro" (EVANS, 1971). Em *Walker Evans: Lyric Documentary*, Alan Trachtenberg (2006) fala de uma "aparência de objetividade, de franqueza, simplicidade e autenticidade vernacular que dão às [...] fotos [...] autoridade persuasiva". Leo Rubinfien (2000), em artigo para a revista *Art in America*, entende o estilo documental defendido por Evans como o reconhecimento das possibilidades poéticas de uma visão ordinária, clara, sem ornamentação. No entanto, Rubinfien afirma que "Evans chegou ao estilo austero e transparente pelo qual é famoso, ele não começou lá" (RUBINFIEN, 2000).

Evans construiu seu estilo documental a partir de influências fotográficas mas também literárias. Destaco aqui a influência dos fotógrafos Eugène Atget e Mathew Brady. A produção fotográfica de Atget e de Brady, ambos fotógrafos documentais já no século XIX, foi legitimada como arte entre os anos 1920 e 1930 ao ser inserida no circuito de museus e galerias (KRAUSS, 2002). Como salienta Rosalind Krauss, nem Atget nem Brady entendiam suas fotografias como produção artística, sendo levados para o museu já no século XX. Evans, por sua vez, apreende o aspecto documental de seus antecessores já com a clara intenção de produzir uma fotografia que irá se inserir tanto no catálogo quanto no museu. O fotógrafo reconhece a importância da exposição *American Photographs* por ter "[...] estabelecido o estilo documental como arte na fotografia [...]" (EVANS, 1971). Quanto à influência literária, Evans confirma a importância do "não-aparecimento do autor" de Gustave Flaubert (EVANS, 1971). Ao produzir fotografias frontais, com enquadramentos simétricos de assuntos encontrados nas ruas ou em espaços de vida cotidiana, o fotógrafo ressalta o aspecto vernacular de sua fotografia, busca "ser em sua obra como Deus no universo, [...] presente em toda parte, visto em nenhum lugar" (FLAUBERT, 1852).

Trachtenberg (2006) ressalta que o estilo documental de Evans "disfarça fins mais complexos além de meramente registrar a aparência superficial das coisas". Em correspondência de 1934, Evans escreveu:

> Eu sei que agora é o momento para livros de fotografia. [...] A cidade americana é o que eu procuro. Assim, talvez use várias, mantendo as coisas típicas. [...] Automóveis e a paisagem com o automóvel. Arquitetura, o gosto urbano americano, o comércio, [...] o ambiente das ruas na cidade, [...] a cultura do falso, a má educação, a religião em decadência. [...] Os cinemas. Sexo. Publicidade (EVANS, 1934).

Se considerarmos que Evans fez toda a montagem da exposição na noite anterior à abertura e que, por outro lado, cuidou detalhadamente da publicação do livro (HILL, 2003), é possível sugerir que o fotógrafo viu no convite do MoMA a oportunidade de finalmente publicar o resultado de dez anos de produção no formato que mais lhe interessava, o livro de fotografias.

A relação de temas e assuntos mencionados por Evans ainda em 1934 descreve praticamente todas as fotografias publicadas em *American Photographs*. Em *Walker Evans at Work*, Jerry L. Thompson relata os detalhes técnicos de uma das imagens, *Joe's Auto Graveyard* (Figura 1). Usando uma câmera de grande formato, com negativos de 8x10 polegadas (aproximadamente 20x25cm) e uma lente com distância focal de 69cm (equivalente a uma lente 83mm em equipamentos de 35mm), Evans aproxima os planos da imagem. Automóveis e natureza fundem-se num único plano.

O espectador distraído poderá erroneamente ter a sensação de que os automóveis estão empilhados verticalmente, efeito dado à fotografia pelo uso de uma lente com distância focal mais longa. Ao recortar a cena, Evans subverte a fotografia de natureza. Despojos da tecnologia, essas sucatas abandonadas atravessam a paisagem. Seu alinhamento combinado à iluminação lateral os coloca em movimento uniforme, da direita para a esquerda da cena, num sinistro desfile de modernidade recente e já ultrapassada.

Figura 1. EVANS, Walker. **Joe's Auto Graveyard**. 1936. 10,7x22,2cm. The Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Quase trinta anos mais tarde, em abril de 1962, Evans afirmou: "Cenas como essas são ricas em sugestões tragicômicas da queda do homem de seu elevado percurso" (EVANS, 1962). Ao apresentar o refugo de uma modernidade consumista, o artista critica o sistema capitalista americano, cujos beneficiados Evans chamava de "flores do mal capitalista" (EVANS, 1931) numa referência direta à influência de Charles Baudelaire em sua obra.

Entre todos os temas, a arquitetura é o mais abordado por Evans em *American Photographs*. Mais da metade das fotografias mostram vistas urbanas, fachadas, interiores ou detalhes arquitetônicos. Com exceção dos meeiros em Hale County, todos os demais personagens são fotografados no contexto urbano. Assim como em Baudelaire, o grande personagem de Evans é a própria cidade. Não a cidade dos pontos turísticos, das edificações oficiais, mas sim dos subúrbios, das indústrias, dos bairros operários, dos cortiços, dos pequenos comércios. A sequência abaixo (Figura 2) exemplifica como Evans trata a cidade em *American Photographs*. Assim como no livro, as fotografias são expostas numa sequência em que as imagens dialogam entre si em detrimento de sua cronologia ou local de origem. Tanto na exposição quanto no livro as fotografias são apresentadas sem legendas. O fotógrafo apresenta *South Street, New York*, feita em Manhattan, em 1932, ao lado de *View of Easton, Pennsylvania*, de 1936. Numa imagem frontal, simétrica, vemos três homens sentados nas soleiras de portas de estabelecimentos comerciais. As lojas, fechadas, parecem abandonadas; os homens, maltrapilhos, parecem desempregados. Cada um numa pose, congelados pela fotografia, tornam-se esculturas vivas, monumentos à Grande Depressão. Uma placa entre eles informa: produtos de cobre, latão e bronze. Na fotografia ao lado, uma vista pa-

norâmica nos apresenta uma cidade vista de longe. Vemos casas, telhados de fábricas e chaminés, uma cidade americana qualquer parece funcionar ordinariamente, alheia às suas próprias mazelas. Como numa montagem cinematográfica, Evans apresenta "o espetáculo da vida mundana [...] que habita o subterrâneo de uma cidade grande" (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989).

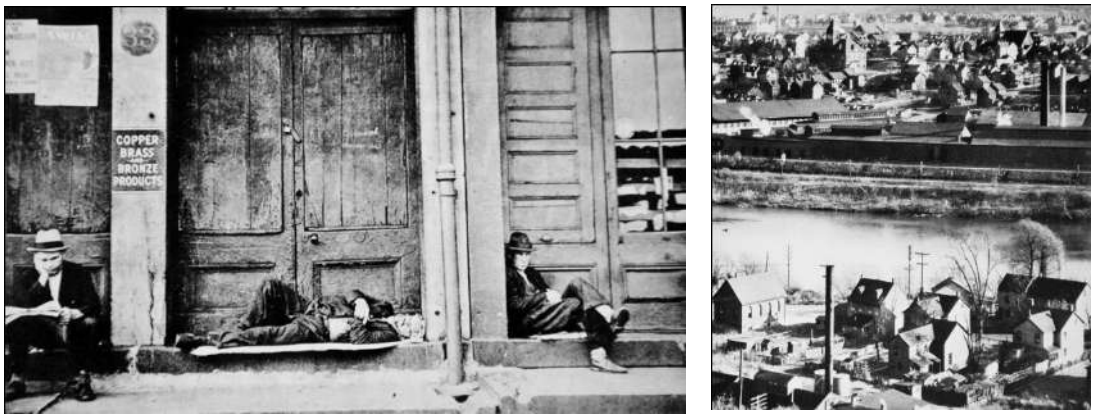


Figura 2. EVANS, W. Sequência apresentada na exposição American Photographs, MoMA, 1938.

John Roberts (2008) afirma que muitos fotógrafos adotaram o livro como uma prática que se contrapôs à ideia da imagem singular. O autor cita como exemplo *Let Us Now Praise Famous Men*, livro publicado em 1941 com texto de James Agee e fotografias de Walker Evans produzidas em 1936. Vale notar que em *American Photographs* Evans já apresenta treze das trinta e uma fotografias impressas no livro de 1941, ainda que com pequenas variações de corte ou de negativos. O autor subverte a ideia de uma fotografia documental que ateste uma realidade uníssona ou defenda uma veracidade imparcial de fatos. Se em *Let Us Now Praise Famous Men* as fotografias formam um bloco conciso e explícito sobre as famílias retratadas, em *American Photographs* as mesmas imagens aparecem inseridas noutros contextos. Tanto na exposição quanto no livro as fotografias formam sequências distintas. Sem respeitar cronologia ou local de origem, as imagens dialogam entre si, suscitando idéias e conceitos distintos conforme cada arranjo. Ainda que inserido no museu, Evans reafirma assim a "pluralidade de discursos" da fotografia, defendida por Douglas Crimp (2005) e por Krauss (2002).

O famoso retrato de Allie Mae Burroughs exemplifica a prática de Evans. Em *Let Us Now Praise Famous Men* a imagem aparece sem qualquer legenda ao lado da imagem do marido, Floyd Burroughs (figura 3). Ambos são fotografados de maneira semelhante: vemos apenas o rosto e parte do tronco. Ambos apresentam uma expressão facial tensa; encaram a câmera - ou seria o fotógrafo, ou ainda o espectador? Já nas paredes do MoMA a imagem de Allie Mae está inserida noutra sequência que também mostra meeiros sulistas (figura 4). No entanto, da imagem frontal da mulher em meio corpo, passamos para uma sequência de duas fotografias de grupos de uma outra família, criando uma sensação de movimento cinematográfico. Uma terceira combinação aparece no livro *American Photographs* (figura 5). Ali, Evans escolhe outra imagem de Allie Mae, ainda que oriunda da mesma sessão fotográfica. O rosto franzido dá lugar a uma expressão mais serena; Allie Mae parece querer sorrir, parece também esconder

os dentes, ou talvez a falta deles. Na sequência vemos o interior de uma casa pobre, onde um pequeno adorno na parede afirma que *O Senhor Proverá*. No entanto, Allie Mae muito provavelmente nunca esteve nessa casa. Unidas apenas pela sequência das páginas e pela pobreza em comum, as duas fotografias foram feitas num intervalo de 5 anos e com aproximadamente 1.600 quilômetros de distância entre si - a primeira, no Alabama em 1936, a segunda, no estado de Nova Iorque em 1931.

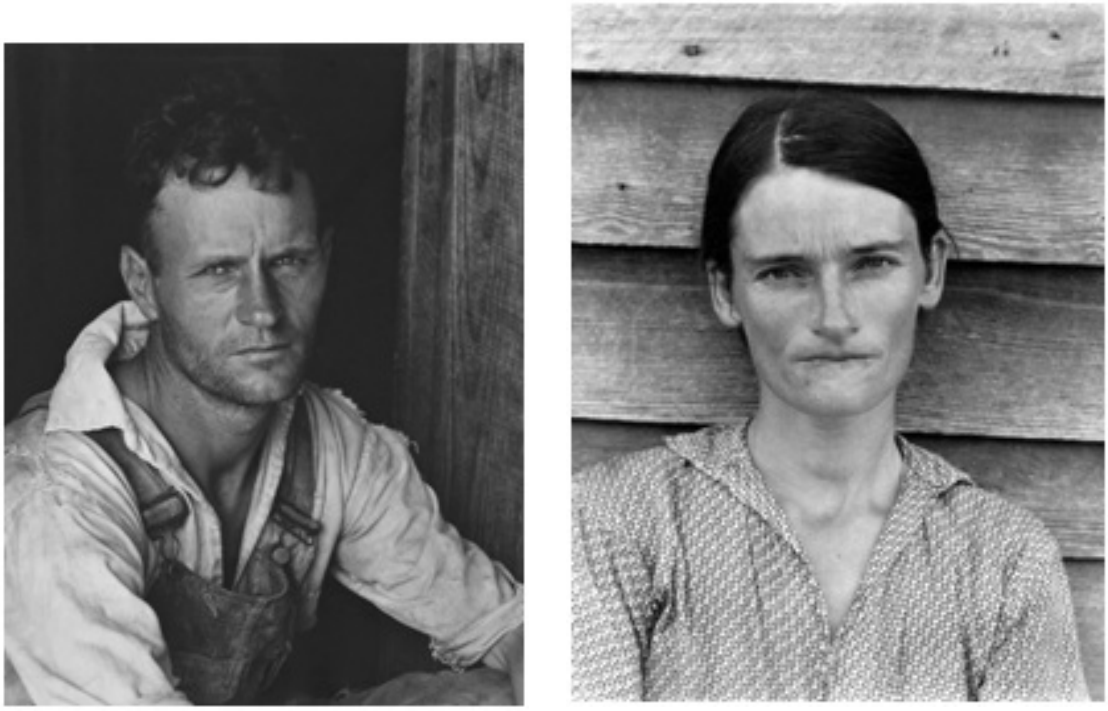


Figura 3. Sequência de fotografias apresentada em Let Us Now Praise Famous Men, 1941.

Figura 3. Sequência de fotografias apresentada na exposição American Photographs, MoMA, 1938.

Figura 5. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada no livro American Photographs, 1938.

O livro *American Photographs* apresenta oitenta e sete fotografias em dois grandes grupos, parte I e II. Na primeira parte Evans apresenta fotografias de pessoas, de fachadas, de monumentos públicos, de interiores e de detalhes de textos e de imagens publicitárias. Na segunda parte, com exceção da primeira e da última imagem, as quais mostram detalhes de arquitetura, todo o resto é composto por fotografias de fachadas e vistas de cidades. Rubinfien (2000) argumenta que as fotografias americanas de Evans apresentam mais da arquitetura americana do final do século XIX do que edificações contemporâneas ao fotógrafo. Aponta também para o fato de Evans incluir fotografias de Havana ao mesmo tempo que omite Washington, Detroit, Chicago e "tudo a oeste do Mississipi".

Em dezembro de 1937, menos de um ano antes da abertura e da publicação de *American Photographs*, Evans e Agee escreveram listas de menosprezos. Evans apresentou os seguintes itens:

> menosprezo por: [...] arte na América, os artistas da América, os amantes da arte da América, os patronos da arte da América, os museus de arte da América, os diretores de arte da América, as esposas e concubinas e amantes dos artistas da América; [...] pelo espírito escolar, espírito de Natal, [...] e tudo o que se entende por Espírito Americano (EVANS, 1937).

As fotografias em *American Photographs*, ao apresentarem um recorte dos Estados Unidos durante os anos de 1930, falam ainda mais do reflexo dessa cultura e desse época sobre a pessoa de Walker Evans. Sobre como o fotógrafo reagiu à inserção da fotografia no sistema de arte e como concatenou as diversas influências fotográficas e literárias a fim de construir um discurso autoral próprio dentro de um pensamento modernista atrelado a conceitos como autonomia da obra de arte e originalidade do autor.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo (Obras Escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln; HILL, John. **Walker Evans: American Photographs**. New York: Errata Editions, 2011.

_____; AGEE, James. **Let Us Now Praise Famous Men**: three tenant families. Boston: Mariner Books, 2001.

_____; HILL, Jonh T.; THOMPSON, J. L.. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins. 1994.

_____; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971.

_____. **Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution**. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721# transcript>. Acesso em: 28 maio 2011.

HILL, John T.; MORA, Gilles. **Walker Evans**: the hungry eye. New York: Harry N. Abrams, 2003.

_____. **Walker Evans**: Lyric Documentary. Göttingen: Steidl, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Ediotiral Gustavo Gili, 2002.

PHILLIPS, C. The Judgment Seat of Photography. **October**, Cambridge, v. 22 (Fall), p. 27-63,1982.

ROBERTS, John. 'Fragment, experimente, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument. **Quaderns portàtils**, Barcelona, n.26, 2011. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-john-roberts>. Acesso em: 25 jul. 2012.

ROSENHEIM, Jeff L.; SCHWARZENBACH, Alexis (Eds). **Unclassified**: A Walker Evans Anthology. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

RUBINFIEN, Leo. **The poetry of plain seeing**. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

TRACHTENBERG, Alan. **Reading American Photographs:** Images as History, Mathew Brady to Walker Evans. New York: Hill and Wang, 1989.

SONOMÓRFICO 22: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CORPO PRESENTE E UMA CONSCIÊNCIA AUSENTE

Daniele Neves (PPGART/UFSM)
Rebeca Stumm (PPGART/UFSM)

24 HORAS: uma experiência na Casa Manoel Ribas

Esta escrita visa compartilhar um relato do processo de criação e realização da performance intitulada *Sonomórfico 22*. Ao buscar ir além de uma descrição do procedimento artístico, o texto inscreve certas reflexões que emergiram do processo gerado no desenvolvimento do trabalho e a partir dele.

A referida performance faz parte do evento intitulado *24 HORAS*, realizado durante 24 horas, entre os dias 22 e 23 de julho de 2011. A proposta do evento – idealizada pelo grupo de *Pesquisa em artes: momentos-específicos* (CNPq) centrava-se na ocupação artística ininterrupta da Casa Manoel Ribas, patrimônio histórico da cidade de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul. A ocupação ocorreu às vésperas da demolição da casa, em que apenas sua fachada manteve-se preservada.

Para o evento, o grupo de artistas tinha por diretriz produzir ações, trabalhos artísticos preocupados em ocupar o espaço e o tempo da Casa. A experiência apresentou-se num processo contínuo de transformação, justamente pela presença ininterrupta dos artistas participantes e pelo trânsito dos visitantes durante as 24 horas do evento.

O conceito de expansão do espaço expositivo a outros territórios iniciado pelos questionamentos vanguardistas sobre a institucionalização da arte, e radicalizado na contemporaneidade constituiu-se como a base da proposta do evento, que visava o entrecruzar de ideias artísticas do grupo ao contexto histórico e espacial da Casa Manoel Ribas.

Após ser convidada para participar do evento, a artista se motivou a desenvolver uma proposta que contivesse os conceitos do evento, relacionando não apenas com os símbolos da Casa e sua história, mas também com os sentidos do *tempo*, elemento eleito como mote para articular os trabalhos desenvolvidos ao longo do evento.

O tempo é um dos elementos estéticos inerentes a constituição da arte da performance, e esta é justamente a linguagem sobre a qual artista desenvolve suas pesquisas. A performance é uma linguagem que se caracteriza pela realização de uma ação compartilhada com um público em um espaço-tempo específico (MELIM, p.7, 2008). Logo, o desenrolar-se no tempo é uma situação atrelada a arte da performance por sua

própria natureza e constituição. A partir dessa consideração, gerou-se o conceito de realização de *Sonomórfico 22* pensando-se na plenitude do tempo a ser ocupado na Casa.

A proposta: pequena dose de morte

No projeto apresentado à curadora do evento, a artista objetivamente declarava que sua obra seria o seu corpo a dormir na Casa durante as 24h do evento. A ideia da performance, que começou a ser pensada em torno das relações do *tempo*, surgiu a partir das inquietações da artista a respeito do uso de seu próprio tempo no cotidiano. A artista afirma que desde a adolescência tem problemas por conta da falta de controle do sono, envolvendo-se em situações constrangedoras. Os problemas se dão por sentir extrema necessidade de dormir durante muitas horas por dia, situação que amplia a falta de tempo que dispõe para cumprir todos os compromissos diários.

A artista considera que a maior perturbação provocada pela sonolência, e grande motivadora do conceito do trabalho, é a ideia de que se está perdendo tempo de vida ao dormir. Quando dorme é como se não estivesse vivendo: não pensa, não escuta, não observa, ou seja, não se relaciona ativamente com outros e o mundo.

O processo criativo da performance manteve-se em estado transitório durante os dias que antecediam o evento, com certas escolhas não definidas. A preparação deveria centrar-se nas 72h que antecediam o dia 22 de julho de 2011. Este planejamento impelia que o sono seria evitado com o uso de substâncias estimulantes, além da prática de exercícios físicos intensos, que fisiologicamente produzem prazer e alerta, e consequentemente provocariam um estado de exaustão no momento da performance na Casa, quando seria usado um sedativo para manutenção do sono. No entanto, durante a preparação optou-se pelo não uso de nenhuma droga. Essa escolha se deu para evitar constrangimentos, assim como problemas institucionais pelo uso de substâncias ilícitas, procedimento que ganharia centralidade no processo criativo do trabalho. Para essa decisão também se ponderou que o próprio corpo, agindo por sua fisiologia e por seus próprios impulsos, agregaria mais potência ao trabalho. Essa avaliação de aumento de valor poético ao abandonar a ideia de dopar-se, está relacionada às circunstâncias que conduziram o próprio processo criativo, que se concentravam sobre as limitações do corpo da artista, especialmente a necessidade constate de sono no seu cotidiano.

A escolha do lugar específico para a performance manteve-se indefinido durante quase todo o processo criativo, justamente pelo fato da artista não conhecer a Casa previamente. Antes do dia da realização do evento as informações que a artista possuía sobre a Casa Manoel Ribas eram exclusivamente oriundas de registros transmitidos pela idealizadora do projeto. Informações gerais sobre o histórico da Casa, sua situação patrimonial, e os conceitos do projeto *24 HORAS* atrelados à identidade daquele local. Depoimentos de ex-moradores, plantas do projeto arquitetônico realizado após o processo de demolição da Casa e fotografias do jardim e do espaço interno compunham esses registros. De modo que serviam apenas como indicativos dos aspectos do ambiente, sem revelar o todo. Por isso o próprio lugar de instalação da performance mantinha-se desconhecido e em processo de escolha até o dia do evento.

Entretanto, a consideração da realização da performance no ambiente interno ou nos jardins da Casa foi pautada nas implicações que as duas situações oferecem distintamente. Dormir ao ar livre implicaria em estar exposta as circunstancias do clima

da rua. A oscilação de temperatura daqueles dias frios do inverno no Rio Grande do Sul, a intensidade do vento, a luz natural que implicaria escuridão à noite e sol durante o dia, a possibilidade de chuva e outras intempéries do tempo seriam fatores a serem incluídos no conceito do trabalho, sendo determinantes na própria performance e sua estética. Situação que foi descartada logo no início. Já a presença da cama como elemento objetual indispensável da ação de dormir foi paulatinamente tomando força na elaboração do trabalho, sendo incluída no ambiente interno.

Pequena dose de morte - citação extraída do romance *Orlando, uma biografia*, escrito por Virgínia Woolf em 1928, e metáfora possível sobre o conceito do trabalho - parecia um bom título para a performance. Neste texto literário um fragmento da fala do protagonista sintetiza adequadamente o sentido da concepção da performance, ou melhor, o modo como a artista se sensibiliza frente a sua relação cotidiana com o sono.

Entretanto um nome que se referisse ao sonífero que produziria o estado desejado para a ação performática pareceu ser o mais adequado, visto que este seria a força motriz do próprio trabalho. Assim, ao pesquisar sobre quais as drogas apropriadas para causar os efeitos respectivos de alerta e sono, a palavra *sonomórfico* surgia na mente como algo real e passível de uso. O fragmento do romance *Orlando, uma biografia*, referido anteriormente, pareceu bem significativo nesse sentido que a performance carrega:

> Mas se de sono se tratara, não podemos deixar de perguntar qual é a natureza de tais sonos (...) Terá o dedo da morte que posar de tempos a tempos no tumulto da vida para que este não nos destrua? Seremos feitos de tal massa que precisemos tomar diariamente pequenas doses de morte, sob pena de não conseguirmos cumprir missão de viver? (WOOLF, 2003.)

Para a artista o sono é a morte que vem nos visitar diariamente para sempre nos lembrar de que um dia ela virá e aqui permanecerá, não retornando mais para o seu sombrio lugar de origem. Dormir é morrer diariamente. Repetidamente a cada dia.

O número 22, além de aludir ao dia do evento, diz respeito à estimativa das horas de sono da artista durante a realização da performance. Embora a proposta fosse dormir durante as 24 horas completas do evento, o sono não se manteve por todo o tempo ininterruptamente. Isso ocorreu pelo fato da artista não ter feito uso de drogas, que manteriam o sono profundo e eliminariam a vulnerabilidade de despertar. Nesse sentido, o corpo da artista respondeu a certos estímulos de luz, movimentações e ruídos. Por não possuir nenhum controle sobre a passagem do tempo cronológico, tendo por base apenas a própria percepção, a artista subtrai, por estimativa, 2 horas de sono do todo da duração do evento.

Para a artista o sono é tão necessário quanto repudiado, estabelecendo-se assim como uma relação de prazer e repulsa com o sono. Quando ele chega traz conforto e tranquilidade, recupera as energias corporais, psíquicas e intelectuais. Mas em contrapartida o sono subtrai a vivência com o mundo, o tempo de contato ativo, de conhecimento e produção.

Ao dormir a energia do corpo está em ponto-morto, não há o movimento como há no corpo alerta. A pulsação é desacelerada, não há motivação. Uma expressão popular para a morte é “sono eterno”, definição que representa a morte através do sono. No

dicionário encontra-se uma definição do sono como estado fisiológico caracterizado pelo repouso e pela insensibilidade dos sentidos.

Reflexões sobre 22h de corpo presente e consciência ausente

Os limites físicos do corpo da artista estavam em jogo na medida em que o esforço estava diretamente atrelado à passagem do tempo de modo ininterrupto, levando em consideração o contínuo estado de repouso sobre a cama, é uma questão que implica nos limites do próprio trabalho Esse tempo contínuo, que demarca um dia na vida da artista, também tencionou os limites psicológicos, pois ela teve que lidar com os pequenos despertares, que eram acompanhados sempre de curiosidade sobre o que acontecia no evento e o desejo de levantar e interagir com a Casa.

No decorrer da performance todos as modificações do trabalho no que diz respeito a duração do sono e dos momentos de despertar estavam constantemente expostas ao público. Para experiencia-la, as pessoas deveriam se dirigir a sala onde apenas a própria performance acontecia, não contando-se com a presença de público durante todo o tempo, mas com o potencial das pessoas sentarem-se em uma cadeira e permanecerem ali junto da cama pelo tempo que desejassem.

Durante os momentos de despertar os ruídos e as movimentações do lado de fora da sala eram apenas indícios do que acontecia na Casa. Essa situação provocava um impulso de imaginação do que ocorria, situação que desconcentrava a artista, atrapalhando o voltar a dormir.

No que diz respeito às relações estabelecidas entre *Sonomórfico 22* e o grupo que mantinha o funcionamento da Casa, Henri Bergson parece ajudar a refletir sobre o *tempo* como um elemento de contiguidade entre as pessoas e a artista que dormia: “a cada momento de nossa vida interior corresponde assim um momento de nosso corpo e de toda matéria circundante, que lhe seria “simultânea”: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente. (BERGSON, 2006, p.52)

No momento em que dormia a consciência da artista estava em um plano desconhecido, provocado pelo sono, já o seu corpo permanecia entre as pessoas e o espaço da Casa. Esse fato mostra - consciência, corpo e grupo - compartilhando uma mesma experiência temporal sob diferentes estados de consciências daquele espaço-tempo. Enquando diretamente relacionado ao corpo da artista estão essas três instâncias (consciência interior ausente, corpo presente e Casa viva) que simultaneamente partilham um mesmo espaço-tempo, resultando num acontecimento único, embora mantidas as especificidades do ponto de vista de cada uma.

Nesta experiência, a artista criou com relação com o evento, com outra possibilidade de tempo vivido, tornando o sono um tempo diferenciado de atuação. E assim, cabe ressaltar que as considerações sobre o processo de criação e desenvolvimento da performance *Sonomórfico 22* estão longe de terem sido esgotadas no presente texto. Assim, as reflexões levantadas ao longo da escrita mantiveram apenas em seu estado incipiente, o que propõe uma provocação para dar continuidade a esse debate.

Referências

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WOOLF, Virginia. **Orlando**, uma biografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Dramaturgia Musical: a encenação melódica

Dori Sant'Ana (FAMES/UVV)

Prólogo

Talvez uma das análises mais "humanizadas" do movimento musical tenha sido feito por Arnold Schoenberg (2001), quando, no capítulo intitulado "modulação", relaciona, *a priori*, as atrações naturais dos movimentos sonoros com ações funcionais e até psicológicas responsáveis pelos movimentos do homem. Apresenta-nos uma perspectiva do movimento traçada antes do estabelecimento de regras e diretrizes impostas pelo tonalismo. É uma visão da condição natural dos sons se atraírem e serem atraídos e se interligarem por outros pontos centrais de força dos quais eles se aproximam e também se distanciam, revelando um paradoxo sonoro que ao mesmo tempo em que segue em direção a algum ponto central, pode realizar um movimento contrário ao mesmo ponto. A esse fenômeno ele se refere como sendo a "autodeterminação dos semilibertos" (SCHOENBERG, 2001, pg. 223). Acrescenta que, esse *gesto* "pode provocar, em certas condições, revoluções e transformações na constituição de todo o complexo."

Dessa maneira, o autor elabora uma forma de descrever as relações fundamentais dos sons de uma maneira que torna possível fazer um paralelo entre as características dos seus movimentos e as do ser humano. Logo no início do capítulo, referindo-se à proximidade de um elemento e sua fundamental, afirma que "ainda que a ela [fundamental] se refira, possui, dentro de certos limites, **vida própria**;" (*idem*, grifos meus). Refere-se, neste caso, à capacidade que o som possui de ser independente, de seguir seu próprio caminho, sua *vontade*. Notoriamente o som não possui um atributo assim, humano, mas Schoenberg (2001) segue na sua análise relacionando som e homem, as funções do som fundamental e a vida, a tonalidade e a ação (gesto). Sobre a tonalidade diz ser "uma função do som fundamental," e acrescenta, " tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere." (SCHOENBERG, 2001, p. 223). Atribui, dessa forma, à fundamental, uma característica de dominadora autônoma.

No entanto, os *seguidores* da fundamental, independentes, chegam às fronteiras do terreno que ela ocupa. Aí se encontra o ponto central para onde convergem todos os elementos desse *território*, atraídos por ele e relacionados. Interessante é que a própria fundamental se movimenta em direção a fronteira e perde, portanto, a força de atração exercida pelo ponto central. Schoeberg (2001) fala desse movimento, mais

uma vez, de forma ilustrada, criando na percepção do leitor a imagem de personagens, seus caminhos e propósitos, suas necessidades e escolhas. “seguindo-se através de seu território, as pegadas da influência da fundamental, chega-se facilmente àquelas fronteiras onde a força de atração exercida pelo ponto central torna-se mais fraca, onde a potência de domínio se afrouxa,” (SCHOENBERG, 2001)

Chega até, com tal comentário, a inscrever na analise uma situação dramática, possível de visualizar um lugar, hipotético, onde se correlacionam sons, por afinidade, por necessidade, por vontade, formando uma espécie de “sociedade” sonora coexistindo no *território* de uma fundamental.

A dramaturgia

Seguindo os rumos da sua própria natureza, o som, de acordo com Schoenberg, direciona-se e movimenta-se desenhando uma trajetória que se assemelha a do ser humano. Entre todas as analogias que faz entre som e ser humano, o autor inscreve sua própria dramaturgia para a harmonia musical, ao descrever a movimentação da harmonia em rumo à modulação. Faz isso quando primeiramente, como foi falado acima, desenvolve uma antropologia sonora. Em seguida, inventa uma história do som, inserido num território da fundamental, cercado de regiões e de outros sons que se relacionam criando “fortes relações com a fundamental” apresentando “os efeitos de seus próprios impulsos”, que criam através do contato uns com os outros “relações de reciprocidade”. Ele faz isso, delineando uma historia ilustrada por analogias com hierarquias humanas e políticas, que facilmente representam de maneira bastante eficiente as ações da harmonia numa linha de movimentos musicais.

A dramaturgia é tradicionalmente conhecida como a produção escrita ou a composição de um texto destinado à representação por atores. Mas a dramaturgia, de acordo com Mota (2008), “não é apenas a atividade de se escrever para a cena”. E é sob essa perspectiva de dramaturgia que Arnold Schoenberg desenha seu processo criativo sobre a movimentação musical através da harmonia. A dramaturgia, de acordo com Patrice Pavis (1998) num conceito mais amplo tem como finalidade a representação do mundo.

Schoeberg cria a representação do movimento de uma produção da natureza, o som, por meio da descrição de suas hierarquias. Em sua dramaturgia aparecem personagens como os “relativos senhoras das regiões da dominante e subdominante”, situações psicológicas de certas personagens, que são “mantidas sob coação”, mas que ao mesmo tempo, estão “dispostas a ceder perante os atrativos de outra tonalidade”. Os graus da escala diatônica, possuem nesse contexto dramatúrgico um “pendor” para converterem-se em tonica e fazem surgir um “torneio” entre eles para alcançar posições mais elevadas. Essa trama atrativa da harmonia dentro da tonalidade, ou seja, é o enredo dessa dramaturgia. Existem ainda “esforços revolucionários dos subordinados, tanto de suas próprias inclinações como da necessidade de dominação do tirano” (SCHOENBERG, 2001). Para esclarecimento da inventividade do autor, neste momento ele está se referindo à relação entre os graus de menor força e os graus mais fortes da escala diatônica e como eles se comportam nesse drama.

Por meio disso, Schoenberg propõe para o homem uma forma de poder se apropriar dessas diretrizes para realizar suas obras, utilizando-se das funções naturais do movimento entre os sons e reorganizando-os ao seu prazer.

A encenação

É nesse ponto que o *compositor-dramaturgo* exerce nova função, a de *compositor-encenador.* Aparece então o "encenador" Schoenberg ou o "encenador" desconhecido, que coordena todas as tramas da harmonia para montar uma relação coerente entre ações, estas, combinadas, farão surgir uma linha de movimentos sonoros, que, por sua vez, fará surgir um sentido na obra e tal sentido será semelhante às combinatórias e conteúdos da vida do criador. Essa obra será lida pelos fruidores como melodia.

Ao compositor musical fica a tarefa de transformar em espetáculo o "texto" das relações sonoras e harmônicas. Por meio de combinações escolhidas, o *compositor -encenador*, monta desenhos de uma melodia, organiza espaços onde as funções da harmonia - graus, apoios, alvos e acordes - agem e delineiam o formato musical. De acordo com Roubine (1998), a encenação teatral é mais que definir simplesmente onde o ator fica em cena e para onde ele vai sair. Para esse autor a encenação vem dar um sentido global à peça e ao teatro.

Baseando-se na possibilidade de analogias entre a música e outras áreas, é possível perceber que a melodia pode ser vista como uma personagem dentro da forma musical. Ela exprime o pensamento do compositor, a forma dele enxergar a vida e uma maneira de exprimir tais sentimentos e sensações. A linha melódica constitui para a música a estrutura de maior "autonomia" por se estabelecer numa completude harmônica-ritmico-timbrística, possuindo características intrínsecas de intensidade na realização do som. Por essa ótica, poderia ser considerada uma personagem com condições de montar uma linha de movimentos que possam ser "lidas" plenivalentes em suas ações. Beth Brait (2005), afirma que

> O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas **se manifestem com autonomia** e revelem no homem um outro "eu para si" infinito e inacabável. (BRAIT, 2005, grifos meus.)

A dramaturgia montada por Schoenberg representa a visão dramática do artista musical sobre as relações naturais, "instintivas" do som. A partir de tal visão, o *compositor-encenador* escolhe - "dando ouvidos" às necessidades do som - as formas de ação mais adequadas para a montagem da linha de movimento melódico. Ela será desenhada de acordo com a visão do encenador de sons, conhecedor dos "desejos", atrações e necessidades da harmonia dos sons. O inventor dessa obra, por sua vez, desenha movimentos sonoros inspirado na sua experiência sobre movimento de vida. Imprime na melodia caminhos que só ele conhece e pode conceber, pois é unicamente sua a experiência do movimento do corpo e o efeito que causa na sua vida. Qualquer referencia sobre movimento que tenha, tira de si mesmo, traz das vivencias do cotidiano. Conhece, exclusivamente, o significado de uma batida forte, da dor, euforia, desconforto ou

alegria que pode causar. E é nisso que está baseado seu fazer artistisco, em reproduzir na arte o que conhece de vida. Direcionar um som para o agudo ou grave é uma ação consciente que exprime um saber particular sobre os efeitos desses registros. Na sua criação, o compositor embute tais conteúdos. Movimenta os sons porque está seguro da movimentação do seu próprio corpo e das conseqüências que causam. O melodista encenador, recria através das linhas da melodia a imagem de sua experiência com o movimento, com a vida, impulsionado pelo desejo de invenção. Para tanto, respeita e interage com os conteúdos dos sons.

Ao encenador cabe o papel criativo sobre a montagem de uma teatralidade capaz de englobar todo o espetáculo e reproduzir os conteúdos humanos em linhas de ações que não são cotidianas, mas a partir daí, teatrais. É exatamente essa a função do compositor de melodias. De dar certa organização musical (teatral) aos seus conteúdos de vida. Cabe a ele encontrar uma maneira de usar os sons e seus elementos e suas nuances de maneira que represente aquilo que gostaria de expressar na arte musical. Encenar, nos conceitos de Roubine (1998) é criar, fazer aparecer a teatralidade do elemento que antes era comum, mas depois de certa organização, torna-se cênico. Criar melodias tem a mesma função.

Sinopse

"O desejo de autonomia dos dois territórios mais poderosos e próximos, a revolta dos elementos menos solidamente sujeitos, as pequenas vitórias e conquistas ocasionais dos partidos em luta, sua submissão final à vontade maior e sua fusão numa função comum: é este um movimento - reflexo de nossa própria atividade humana - que nos permite sentir como vida o que criamos como arte.[...] E, se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador do movimento." (SCHOENBERG, 2001).

Referências

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos chave.** 2. Ed. - São Paulo: Contexto, 2005.

MOTA, Marcus. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

PAVIS, Patrice. **Diccionario Del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia.** Paidós, 1998 (1996).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2ª ed. Rio de Janeiro - Jorge Zahar editor, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

Apontamentos sobre o processo de criação de Vasconcelos Maia

Edna Maria Viana Soares (PPGLL / UFBA)

Escritor baiano, nascido em Santa Inês, Carlos Vasconcelos Maia (20 de março de 1923 - 14 de julho de 1988) foi cronista, repórter esportivo e policial, agente de seguros, caixeiro-viajante, comerciante e, mais tarde, responsável por órgão oficial de turismo. Publicou sete livros de contos, dois de crônicas e dois livretos com ensaios sobre a cidade de Salvador; transpôs as fronteiras do nacional publicando contos em antologias no exterior. Idealizou o *Caderno da Bahia*, revista-movimento que, congregando artistas plásticos, músicos, literatos e cineastas constituiu a Geração Caderno da Bahia que buscava a renovação cultural de Salvador lutando contra o academicismo imperante na Bahia até meados do século passado. Dedicou-se à crônica jornalística, produzindo cerca de mil textos entre crônicas, contos e ensaios.

Vasconcelos Maia qualificava-se como "desorganizado", um escritor sem arquivo que vivia em "constantes mudanças de casa". Fruto de relatos com "sabor de ficção" o extravio dos seus manuscritos por certo não foi decorrência de mero descaso pelos papéis do escritor por parte de familiares enciumados, ou resultado do desleixo ou da ação de um escritor empenhado em apagar os rastros de sua criação. Embora os manuscritos do escritor, não localizados até o momento, sejam dados como desaparecidos, a sua preocupação em arquivar-se e o apreço por seus originais evidenciaram-se pela conservação, pelos familiares, de uma velha e surrada pasta preta contendo alguns datiloscritos, recortes de jornais, fotografias, livros e documentos diversos: um espólio literário do tipo *passivo* conforme a classificação de Castro (1990).

O espólio passivo, resultado de ato de colecionismo do autor ou outra pessoa que, sem nenhum critério definido, guarda seus papéis, se constitui em material prestigiado e responsável direto pela autonomização da crítica textual moderna (CASTRO, 1990, p.105).

Segundo Bordini (2012), arquivos são considerados lugares de guarda enquanto *acervos literários, o conjunto dos documentos em papel ou objetos [...] são mementos, vestígios de um processo criativo, de condições de produção e recepção [...] ameaçados pelo fluir da história e o esquecimento deles decorrentes* (BORDINI, 2012, p.119). Neste sentido, aqui se pretende apontar vestígios do processo de criação do escritor baiano em depoimentos de familiares, manuscritos do autor, e em algumas crônicas jornalísticas marcadas pelo traço da literatura testemunhal.

Os gêneros híbridos, aqui se inserem a crônica, as entrevistas e os depoimentos, segundo Lopez (2010), oferecem não apenas informações sobre o acervo como também *matéria que pertence aos arquivos da criação das obras*, ou relatos de situação de escritura, as datas, leituras ou presença de planos, esboços e versões de texto.

Pensando a criação e crítica literária, Cecília Salles (1992) ressalta que os estudos sobre o processo criativo constituem um *campo minado por pesquisas de caráter dedutivo* (SALLES, 1992, p.94), no entanto, passível ainda de ser inovado pela Crítica Genética. Embora a pesquisadora tenha alertado que poucos são os escritores que conseguem penetrar em seu fazer poético com rigor e sensibilidade vez que um artista durante o depoimento ou entrevista, pode estar vivendo mais um momento criativo e assim oferecendo para o público, um personagem, os apontamentos iniciais sobre o processo criativo do escritor Vasconcelos Maia serão tecidos a partir de textos de sua autoria com características autobiográficas, entrevista e depoimentos de familiares.

Guardadas as ressalvas daí presumíveis aos apontamentos ora tecidos, é possível se perceber na entrevista do escritor, nos depoimentos de familiares e nas crônicas jornalísticas de Vasconcelos Maia aspectos de seu processo criativo.

Na entrevista, *Sobre o "Leque de Oxum"*, o escritor afirma não saber bem quando se manifestou a sua vocação para a literatura, e complementa:

> Lembro-me, contudo que além de viver muito a minha infância gostava imensamente de ler. E lia tudo. Livros para criança (Monteiro Lobato principalmente), livros para adolescentes (de Tarzan, *Buffalo Bill*, *Sherlock Holmes* etc.), livros para adultos (*Zola*, *Balzac*, Machado de Assis, Eça de Queiroz) e também "livros proibidos" (*Aretino*, *Boccaccio* etc.)

Ainda na adolescência, Vasconcelos Maia iniciou-se como escritor escrevendo contos e enviando para publicação em revistas locais e nacionais.

Sobre sua formação literária, afirmou ter recebido influencia de Jorge Amado, Marques Rebelo e Monteiro Lobato, dentre outras. Foi ao escritor Monteiro Lobato, com quem trocou correspondência, que o estreante contista confiou o seu primeiro livro de contos *Fora da Vida* buscando apreciação. A prática de pedir opiniões e sugestões continuou ao longo da trajetória do escritor que confessou o costume de mostrar seus contos e crônicas aos amigos, especialmente os "mais sábios - James Amado, Antonio Barros, Pedro Moacir, Jorge Amado, Guido Guerra, Ariovaldo Matos".

No *tempo da escrita*, termo empregado por Baldwin (2005) para falar sobre o processo de criação de Jorge Amado, Maia, usando uma escrivaninha, escrevia em uma máquina portátil, em espaço dois, utilizando papel ofício comum, e também em papéis timbrados de instituições ou eventos como o da Academia de Letras da Bahia ou o da Seliba (Semana de Livros da Bahia). Produzia suas rasuras usando a máquina, caneta esferográfica azul ou preta ou caneta com tinta porosa. Referia-se ao prazer proporcionado pelo silêncio noturno embora frequentasse o *Anjo Azul*, misto de bar, restaurante, livraria, galeria de arte, que teve frequentadores de renome internacional como Simone Beauvoir e Jean Paul Sartre, ponto de encontro da jovem intelectualidade baiana de então.

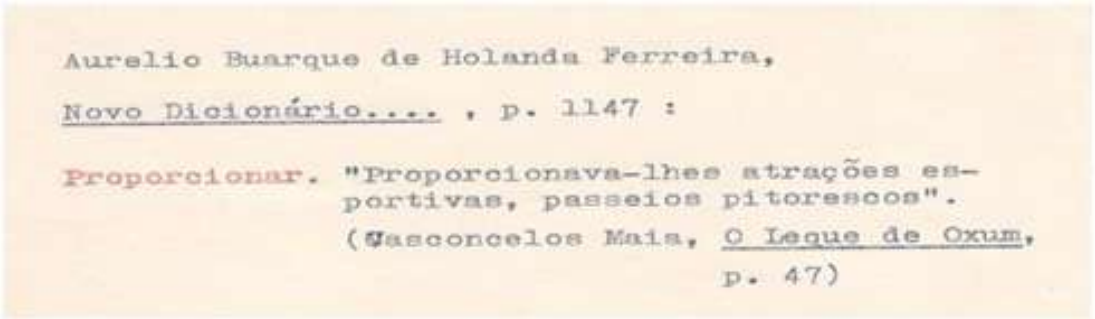
No tempo da *procura pelo texto*, a exemplo de Jorge Amado que assim o fez em *O Sumiço da Santa*, conforme Baldwin (2005), Vasconcelos Maia também reunia anotações suas e de terceiros. Não desconsiderava sugestões feitas por leitores, vizinhos, amigos, colaboradores do jornal e pessoas diversas. O acaso marca o processo

criador do cronista que aproveitava tudo que pudesse transformar em notícia ou emoção. Ex-repórter, o cronista andava com uma caderneta no bolso para anotar fatos que porventura chamassem a sua atenção.

Se se olhar com olhos de geneticista as crônicas de Maia percebem-se as "seleções e junções misteriosas" (SALLES, 1992) resultantes do apego do autor por uma grande ideia em evolução: a representação da cidade do Salvador vivenciando intensas modificações em sua esfera social, cultural e econômica, lidando com a necessidade de abrir-se ou concretizar sua abertura para o turismo.

Salles (2004) relaciona os procedimentos criativos ao momento histórico-social em que o artista vive. O momento criador coincide com aquele em que o autor dialoga com a tradição e as opções aparentemente individuais inserem-se no coletivo, precursor ou contemporâneo. Nesta perspectiva, tem-se que, para a geração baiana dominada pelo "enigma" a tendência de abandonar uma cultura ancorada nos valores europeus para a apropriação da cultura negra, até então "quase subterrânea" (RUBIM, 2000), como marca de uma identidade dissidente da Bahia no conjunto "uniforme" do Brasil mostrava-se vigorosa. Intelectual de seu tempo, Vasconcelos Maia assumiu o discurso sobre a cultura afrodescendente, o candomblé etc.

O Candomblé, elemento intrinsecamente ligado à tradição, ao povo e à cultura afro-baiana, pleno de relevância para a construção da identidade cultural da Bahia, emerge como tema reiterando-se em uma série de crônicas escritas no período compreendido entre janeiro de 1959 e outubro de 1960. Esta temática ganha vitalidade e energia em *O Leque de Oxum*, publicado em 1961, que contou com duas edições em vida do autor, e também no livro *ABC do Candomblé* de importância reconhecida para divulgação da tradição dos rituais afro-brasileiros. Indiciária da aclamação de *O Leque de Oxum* no eixo Sul foi a referência feita à obra por Aurélio Buarque de Holanda, no verbete do seu dicionário, conforme se lê em uma nota datilografada encontrada no arquivo de Vasconcelos Maia.

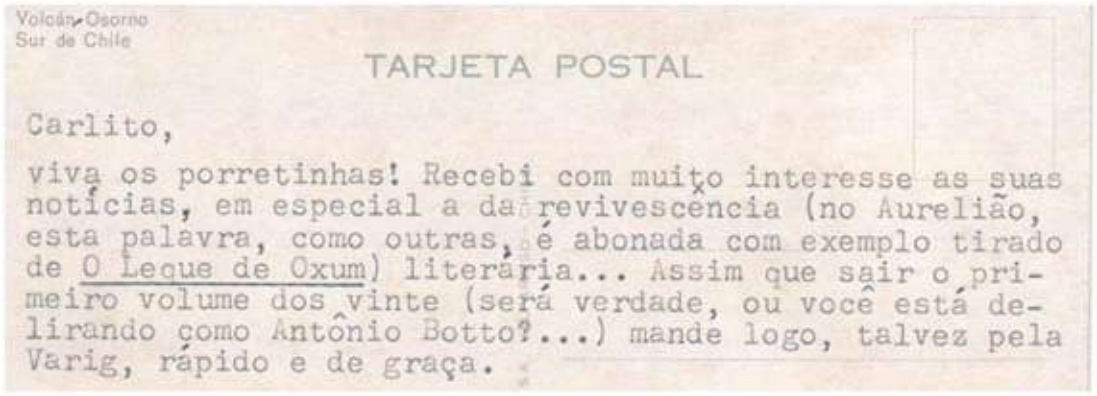

Aurelio Buarque de Holanda Ferreira,

Novo Dicionário.... , p. 1147 :

Proporcionar. "Proporcionava-lhes atrações esportivas, passeios pitorescos".
(Vasconcelos Maia, O Leque de Oxum, p. 47)

Figura 1. Nota sobre a referência no Aurélio. Fonte: Acervo do autor (em constituição)

Também alusivo ao fato é um cartão postal que foi enviado ao escritor por seu irmão, Pedro Moacir, que à época vivia no Chile.


Volcán Osorno
Sur de Chile

TARJETA POSTAL

Carlito,

viva os porretinhas! Recebi com muito interesse as suas notícias, em especial a da revivescência (no Aurelião, esta palavra, como outras, é abonada com exemplo tirado de O Leque de Oxum) literária... Assim que sair o primeiro volume dos vinte (será verdade, ou você está delirando como Antônio Botto?...) mande logo, talvez pela Varig, rápido e de graça.

Figura 2. Cartão Postal recebido. Fonte: Acervo do autor (em constituição)

Em seu *tempo do acabamento*, tem-se evidenciado que o escritor mesmo tendo publicado seu texto no jornal não o dava por acabado. Leitor de si mesmo, ele reescrevia seu texto continuamente produzindo variantes autorais. Fenômeno pouco admitido na escola lachmaniana e frequente na tradição textual moderna, a variante do autor começou a ser notada a partir dos trabalhos de Giorgio Pasqualli e hoje é uma das evidências sobre as quais opera a filologia de autor. Estas variações respondem a motivações diversas e não supõem, necessariamente, uma busca de perfeição da versão corrigida. Podem refletir mudanças nas circunstâncias temporais sobre as quais a obra reflete, sobre o estilo do autor ou a incorporação de novas leituras.

No caso de Vasconcelos Maia, fica evidenciada a sua preocupação em assinalar as mudanças vividas pela cidade de Salvador em seu processo de modernização, em noticiar fatos que aconteciam na cidade ou ressaltar aspectos de sua cultura, embora, às vezes, percebe-se tratar-se apenas de uma alteração do gênero textual. Para isto recorria às alterações sucessivas realizadas por meio de acréscimos, reduções, supressões, deslocamentos.

Ainda que não se conte com rascunhos passados a limpo, há indícios de uma preocupação do escritor com a finalização de seus textos. Tem-se que ele reunia crônicas - transformando-as ou não - publicando-as em livros. Reunindo aquelas que versavam sobre a prática religiosa, contando com prefácio de Jorge Amado, Maia publicou o *ABC do Candomblé*.

A trajetória literária do escritor baiano Vasconcelos Maia foi marcada por interrupções e desvios. O exame da materialidade dos livros por ele publicados mostra a produção de um autor consagrado que rompeu as fronteiras do nacional; a presença de artistas ilustres atuando como ilustradores; escritores de renome como prefaciadores; projetos editoriais adequados aos padrões da época, alguns realizados com esmero. Apesar da omissão em seus livros, de dados sobre a tiragem, é-se levado a pensar em edições para distribuição entre amigos e não destinadas à circulação mais ampla. Evidencia-se certa inconstância editorial aliada a um quase desconhecimento pelo público leitor alheio às elites intelectuais da cidade do Salvador. A par disto, depoimentos de familiares dão a ver algumas promessas de publicação que jamais foram cumpridas e a existência de textos inéditos do autor, até o momento, tidos como desaparecidos.

Estes são apontamentos iniciais sobre o processo de criação de Vasconcelos Maia. As explicações e análises aqui expostas trazem apenas recortes de um processo de criação, sinalizam percursos, mudanças, estratégias adotadas, soluções encontradas no ofício, nada fácil para um escritor, de escrever textos capazes de retratar a cidade de Salvador em seu processo de modernização. Bem assim, deixa ver o percurso também complexo e cheio de lacunas de uma pesquisadora que realizando estudos de textos literários em fontes primárias busca aproximar-se dos estudos de gênese.

Referências

BALDWIN, Elisabeth. Rascunhos de Jorge Amado e os escritos de *A festa: um episódio de O sumiço da santa* (edição genética e leitura). 2005. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal da Bahia. Salvador.

BORDINI, Maria da Glória. A função memorial dos acervos em tempos digitais. In TELLES, Célia Marques et BORGES,Rosa (org.)Filologia, críticas e processo de criação. Curitiba: Appris, 2012.

CASTRO, Ivo. Enquanto os autores escreverem...(Situação da crítica textual moderna). In: IX Congresso da ALFAL, 1990, Campinas. Atas... Campinas: Unicamp, 1990.

GRÉSILLON, Almuth. Elementos de crítica genética*: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birck et al. superv. Patricia Ramos Reuillard. Porto Alegre: EDUFRS, 2007

LOPEZ, Telê Ancona. Mario Scriptor: Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia, em suas leituras In: **Revista do Projeto Temático FAPESP/IEB/FFLCH-USP.** N.01. São Paulo, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Comunicação, mídia e cultura na Bahia Contemporânea. **Bahia Análise e Dados** - Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p. 74-89, mar.2000. Leituras da Bahia I

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

_____**Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: FAPESP: Annamblume, 2004.

TAVANI, Giusepe.(1988). Metodologia y practica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos.In: CEGALLA, Amos (Org.). **Littératures latino-américaine et des Caraibes du XXème siècle**: théorie et pratique de l édition critique. [S.l.]: *Collection Archives, Bulzoni Edit.*

Identidade: códigos intersubjetivos

O SUJEITO ATIVO E AS PROPOSIÇÕES DE HO

Ângela Grando (PPGA/ UFES)
Rodrigo Hipólito (PPGA/ UFES - Palácio Anchieta Espaço Cultural)

Como uma das figuras-chave do experimentalismo na arte brasileira dos anos 1960-70, Hélio Oiticica tornou-se importante tópico de discussão para a análise das transformações que brotaram no campo da arte, apontando caminhos, para usar uma expressão do artista, "de invenção", o novo que inclui proposições e textos teóricos que indicam a busca de um "além-da-arte". Os arquivos de HO, compostos de projetos de obras a serem executados, densa reflexão teórica sobre a produção do período, contos, poemas, correspondências e anotações as mais diversas (manuscritos e datilografados, presentes na enciclopédia do sítio itaucultural.org.br) servem bem ao intuito de compreender estruturalmente os trabalhos do artista, nos quais as relações autor/espectador/obra são questionadas em níveis que continuam contaminando a produção de arte.

Alimentando-se no Movimento Neoconcreto, HO constrói seus trabalhos inseridos num programa abrangente, baseado no estudo aprofundado da cor e na experiência descondicionada com o mundo (BRAGA, 2007, p. 165). Atentando para os escritos do artista e para obras do período de 1959 a 79 (dos *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés*, ao *Contra-Bólide Devolver a Terra à Terra*) pode-se perceber uma trajetória que parte da concepção estrutural da cor (cf. OITICICA, PHO, 0015/60), passa pela discussão da "crise do quadro" (CLARK, 1986, p. 17-18) e chega a importância da experiência na constituição daquilo que HO expressa de "conseqüentizar" o corpo e o conhecimento de mundo.

Diante das conjecturas de Merleau-Ponty, importante influência nas pesquisas de HO, entende-se essa "experiência" do sujeito como própria da "Intuição" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 515), enquanto modo de conhecimento pareado a reflexão. HO é interessado no modo como esse sujeito se relaciona (se comporta, age, atua) com suas proposições, conceituais ou materiais. Para pensar as realizações dessa arte que propunha focar-se no comportamento HO forja o conceito de *crebehaviour* (comportamento criativo) (BRAGA, 2007, p. 121). As experiências com propostas direcionadas à vivência do sujeito, caminhando do *não-objeto* a construção de ambientes para habitar, como *Tropicália* (1967) e *Éden* (1969), são compreendidas por HO nas ideias de *Supra-sensorial* e *Crelazer*.

> A proposição do *Crelazer* absorve as ideias do *Supra-sensorial* e do *Probjeto* [AYALA, 1970, p. 163, inferência nossa], incorporando-as numa concepção de vida-arte: atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam (...) importa 'viver o Crelazer (FAVARETTO, 2000, p. 185).

Com o *Supra-sensorial* Oiticica trata da abertura da percepção como meio de acesso ao poder criativo individual. O estímulo para todos os sentidos do espectador, presente nos "ambientes" propostos por HO, deveria ser marcado como uma atividade de lazer/prazer, capaz de liberar o poder criador. Encontra-se no quinhão de lazer/prazer o conceito de *crelazer* (MACIEL, 2008, p. 173).

Essa possibilidade de abertura para a experiência fenomenal é consonante com as conjectura de Merleau-Ponty acerca do modo de realização da percepção. Perceber-se-ia o "outro", todo o objeto passível de ser percebido, através de uma constante negação do nada por parte do "ser", posto na condição de "não-ser". Tal formulação não é praticável por uma filosofia reflexiva, mas sim por uma filosofia negativista que tome como base o que o autor chama de *negaintuição* (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 68). Mas, e o filósofo não ignora isso, é difícil cogitar a existência de um eu e a concepção de um "mundo meu" sem que antes se tenha realizado um olhar externo. Por isso dizer que o outro deve nascer sempre de mim, do meu "nada", do "vazio", e o vazio, o nada, do outro deve permanecer em sua negação (nada = negação da negação que se mantenha negativo = não-ideia, impraticável pelo pensamento, mas não pela intuição, ou uma *nega-intuição* [intuição dentro da intuição]). É a dependência permanente de um "ponto outro", mesmo que esse, em última análise surja do "ponto eu", que se tem a referência para o existir, "ser" e "não-ser" habitam a mesma origem.

Inferimos que, essa vivência *nega-intuitiva*, modo pelo qual conseguimos realizar o ato de perceber, é encontrada no proceder proposto por Oiticica. Uma indicação bastante simples da impossibilidade de dispor dos trabalhos de Oiticica através de uma filosofia reflexionante, isto é, de uma exterioridade primeira, encontra-se no limite do registro: mostrar fotos, vídeos, ou falar dos trabalhos do artista (que são questionados neste estudo), está muito mais distante da complexidade de sua obra do que se tratássemos de uma pintura ou escultura. Em Oiticica, falamos de obra que existe no tempo de sua vivência, entre a concepção formal que permita a experiencial sensorial e a compreensão intuitiva do mundo vivida pelo sujeito. É impraticável administrar um saber a respeito das proposições vivencias de Oiticica, que não seja por uma experiência temporal, ou, mais propriamente, uma experiência fenomenal. Justo seria afirmar que uma capa de plástico colorido cercada por uma vitrine, em algum museu, pouco diz da ideia *parangolé* e que o recente incêndio (VIEIRA, 2009), que consumiu parte dos registros materiais dos trabalhos de HO, auxiliou no esforço de aprofundamento das pesquisas que visam esclarecer os sentidos mais fortes da obra do artista. Realizar criativamente o ato de perceber, livre da reflexão condicionada, sem cair no solipsismo, é a possibilidade aberta pelas proposições vivencias. Um dos principais pontos que evidenciam essa superação do solipsismo na obra de HO é o fato de ser o sujeito convidado a vivenciar uma proposição feita pelo "outro". Diante de uma proposta de HO nada acontecerá caso não haja a atividade do espectador de inserir-se no trabalho como ativador; é um reconhecimento do "outro" como possível e diretamente vinculado ao "meu" mundo.

Temos em HO o fortalecimento conjunto das posições do sentido de autor, obra e espectador/participador. Ambos, autor e espectador, devem tomar uma ação direcionada para a existência de algo e consequentemente para a própria existência. Aceitar o convite proveniente do propositor é decisão de maior importância, é tomar uma posição frente ao mundo e abrir a possibilidade de uma experiência afirmativa (reflexiva+intuitiva), geradora de sentido e conhecimento através da percepção.

O autor, como propositor, é aquele que sintetizará uma série de questões formais e conceituais e empreenderá o modo de torná-las presentes para que haja a possibilidade de experienciação intuitiva por parte do "sujeito fenomenal". A ideia de coisa presentificada encontra-se já na *Teoria do Não Objeto* de Ferreira Gullar (2007). O *não-objeto* seria como uma *presentação:* coloca-se como representação de si mesmo e depende da percepção do espectador para revelar-se em seu sentido próprio. O *não-objeto* deixa de lado a camada de representação e contemplação, próprias do objeto-arte, indicadas por Gullar como opacidade, para demonstrar de maneira transparente a sua presença como significado sensível de si mesmo. Na sua *Teoria do Não Objeto* Gullar utiliza poucas vezes as palavras "transparente" e "opacidade". Durante o correr do texto outras palavras tomam seus lugares: transcendência, obscuridade, significação. O *não-objeto* é transparente no sentido de nos permitir acessar seu significado mesmo, antes e além de qualquer espécie de representação metafórica que possa se erguer entre o sujeito espectador e a coisa *não-objeto*.

HO concorda com Gullar em "Esquema Geral da Nova Objetividade" (o que Gullar chama de "morte da pintura", nas conversas de Oiticica e Lygia Clark aparecerá como "crise do quadro").

> (...) No movimento neoconcreto dá-se essa formulação (desintegração do quadro) pela primeira vez (...) e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminaram na teoria do não-objeto (OITICICA apud SOLEDAR, 2008, pp. 4-5).

Para a construção da proposição o autor conjuga os aspectos formais e conceituais numa projeção, ou seja, algo à ser realizado (a estruturação minuciosa das propostas de HO faz com que mesmo as obras que não chegaram a ser realizadas durante a vida do autor sejam de inestimável valor para a compreensão do período). Dispondo o *não-objeto* numa condição de "convite para a atividade" o autor traz o espectador para a formação de um conhecimento sensorial, não condicionado por formulações anteriores a experiência, i.é, intuitivo. Este processo rumo a livre criação ocorre em dois eixos: fenomenológico e semântico (OITICICA, 1986, 110). Quando se fala em corpo na obra de Oiticica, principalmente o desenvolvimento pós-neoconcreto, deve-se ter em vista o conhecimento dito intuitivo. É no corpo como parte constitutiva inseparável do sujeito que ocorre o contato criativo entre o sujeito fenomenal e a coisa vivenciada, mas também na abertura de novos sentidos (*Creelazer*). Entende-se então que a reflexão não é dispensada da proposição vivencial, pelo contrário, é convidada a congregar da experiência fenomenal. É na atividade, no fazer-se ativo, que o sujeito fenomenal retifica sua posição de consciência com livre criação. Ao aceitar o convite e vivenciar a obra o sujeito retifica sua posição existencial, pois para a realidade humana "ser é agir e deixar de ser é deixar de agir" (SARTRE, 2002, 587). Tal retificação existencial do individuo livre e criativo se dá sobre um fundo nadificado, a proposição. O trabalho

de Oiticica só passa a *ser* após a tomada de posição do espectador-participador e é para esse sujeito ativo que a obra existe. O sujeito livre para agir como criador em sua experiência é o sujeito ativo para o mundo.

Oiticica constrói o "lugar" do sujeito ativo, do espectador-participador, quando propõe a ideia *parangolé* (1964), pois nesse caso a obra acontece *na* e *através* da ação do sujeito inserido na capa. *Tropicália* (1967) detona um crescimento exponencial dessa "arte participativa",, pois então, a obra é toda atividade dentro do ambiente: pisar a areia, adentrar cada nicho, ver a passagem de luz entre os tecidos, sentir a cor verde, etc. Ao instalar os *Ninhos* no Loft 4, Second Avenue, Manhattan, o artista cria uma conjunção arte-vida que extrapola o sentido de "instalação" ou mesmo de "ambiente" (OITICICA, 1986, p. 199-200). Nesses "trabalhos", dos quais talvez a *Experiência Whitechapel* seja o exemplo mais bem sucedido (posto que diversas propostas de Oiticica não foram realizadas), a obra acontece enquanto o sujeito encontra-se presente. Tal experiência não poderia ser captada por qualquer câmera, que não fosse a própria consciência (corporal) do sujeito ativo. Finda a experiência, esta obra pode estar viva na memória dos indivíduos que a vivenciaram, mas jamais poderia ser transmitida por fotografias, vídeos, ou mesmo completamente descrita. A obra em HO é a experiência do experimental.

Referências:

AYALA, W. **A Criação Plástica em Questão**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. [Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. São Paulo, 2007.

FAVARETTO, C.; OITICICA, H.**.** *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000. FIGUEIREDO, L. (org.); Clark, L.; Oiticica, H.. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

GULLAR, F.. *Teoria do Não-Objeto, 1959*. In: **Experiência neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, Katia. *O espaço é em Certa Medida Filme*. In: **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MELEAU-PONTY, M.. **O Visível e o Invisível.** [tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira] São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates; 40/ dirigida por J. Guinsburg).

_____.**Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OITICICA, Hélio. *CÔR TEMPO E ESTRUTURA*. Rio de Janeiro: PHO, 0015/60.

SARTRE, J. **O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**.11ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOLEDAR, J**. Estudo Aberto: um ensaio sobre o não-objeto como mergulho na teoria neoconcreta**. (trabalho de graduação apresentado a UFRGS, Departamento de Artes Visuais). Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

VIEIRA, M.. *Começa restauro da obra de Oiticica*. In: **Estado de São Paulo**, Caderno 2, 22 de out. de 2009. São Paulo. Disponível em: HTTP://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002589.html

Deixe-me ver

Sandra Correia Favero (DAV / CEART / UDESC)

Olhar em volta

A localização é Ponta da Daniela em Florianópolis, local em que, por anos, objetos vêm sendo recolhidos durante minhas caminhadas. Esses objetos surgem na areia como que destinados a um olhar atento. São conchas, caramujos, estrelas do mar, cracas que se desprenderam de outros lugares e vieram parar nas bordas do mangue na Reserva dos Carijós. Mas, entre tudo que foi citado, estão objetos deixados pelos frequentadores da praia, restos de obras da construção civil, lixo largado nas margens trazido pelas chuvas, óculos escuros, óculos de natação, latinhas roídas pelo tempo nas águas salgadas, botas, solas de sandálias, etc. Tudo isso é recolhido, lavado e selecionado, passando a integrar uma coleção com importância fundamental para o meu processo artístico, formando um diário de objetos poéticos.

Toda peça escolhida carrega consigo suas próprias memórias, além de preservar lembranças. Cada objeto tem características bem próprias, da matéria de que se constituem, mais as reações provocadas pelo tempo de convívio com o mar, a areia da praia e os seus microscópicos habitantes. Soma-se a tudo isso a indignação de quem não consegue habituar-se à degradação da natureza pela interferência inconsequente dos frequentadores daquela paisagem. Pode parecer exagero, mas para um espaço que parece "sagrado" aos meus olhos, o ruído que provoca altera a minha consciência e instiga reações, mexe com o meu imaginário.

Como todas as caminhadas são registradas por fotografias da paisagem e de imagens surpreendentes encontradas na beira-mar, "Toda fotografia é certificado de presença" (Barthes, 1984, p.129), surgiu a ideia de utilizar esse meio como parte fundamental do trabalho que eu queria desenvolver a partir dos referidos objetos. Sem a fotografia, o resultado pretendido não seria o mesmo. Mas, para concretizá-lo, foi necessária a colaboração de um outro olhar. Um olhar cúmplice da proposição, não só para documentar a ação, mas para intervir e pensar junto. Essa divisão de tarefas precisava estar conectada com o mesmo objetivo. A fotografia só coincidiria com a ideia se a fotógrafa escolhida estivesse completamente envolvida com a ideia e tivesse vivenciado experiências muito próximas às desta artista.

A surpresa aconteceu no momento em que a fotografia foi revelada, tão surpreendente quanto uma gravura que não oferece todas as pistas até o seu resultado final, se é que há um final. Os objetos passaram a dar um significado maior quando vistos em imagem fotográfica, fortaleceram e ampliaram as possibilidades de significados.

Um cenário para incorporar uma personagem

Uma ponta de praia em encontro com um mangue. Meio dia. Passeio em família. Uma intensão inusitada para uma artista envolvida no *metier* do *atelier* de gravura, um espaço interior. Encontrar-se na paisagem para encontrar-se como paisagem. Colocar-se como objeto. Ter o azul do céu, o rio invadindo o mar, o sol iluminando a areia, convidando o corpo ao descanso.

Tornar-se objeto tanto quanto os objetos por mim utilizados. A passagem do tempo. Memórias. Tempos que se cruzam, o objeto largado, destruído e remodelado pelo tempo; eu, objeto do tempo em constante transformação, agregando marcas, formando manchas, sendo constantemente afrontada com as modificações palpáveis e impalpáveis.

A exposição centrada na própria imagem deve irradiar um ideário, persuadir o público ao deparar-se com as imagens provocativas. Requer concentração da artista, contato com seu interior, resgate de emoções, lembranças. Ao trabalhar o momento e distanciar-se da paisagem ali presente, acontece um intervalo de tempo, como se o mar e o sol fossem somente um fundo. O eu totalmente contido nesse momento deve ser flagrado pela câmera. O vento, o sol do meio dia, o azul do céu, o mangue, o barulho do mar, o canto dos pássaros integram o entorno, mas a personagem se compenetra naquilo que procura e quer transmitir através da ação representada.

Figura 1. Fotografia de .... *Arranjo do tempo.* Ação performática para fotografia digital a cores. 50x70cm. 2011. (Acervo da Artista).

Tomar nas mãos um objeto encontrado ali naquela praia há algum tempo (Figuras 1 e 2). Invocar a memória, tentando dar sentido para aquele resgate. Por que foi escolhido? Qual a razão de ter sido levado para casa? Que obsessão é essa que faz com que alguém recolha coisas que cintilam quando passa? Coisas que não são comuns, muito menos são vistas pelas pessoas.

O objeto como avesso de si, as entranhas que foram sendo coladas, agregadas ao já contido. Uma revelação?

Figuras 2 e 3. Fotografias de .... *Arranjo do tempo.* Ação performática para fotografia digital a cores. 50x70cm. 2011. (Acervo da Artista).

Olhar para o objeto através da fotografia

O olhar por trás do objeto (Figuras 4 e 5). Linha e luz. Vida e morte. Visão e cegueira (Figuras 6 e 7). A ideia é valorizar o ordinário, destacar a cegueira que limita nossas ações, impedindo incursões num mundo rico de belezas que se formam. Belezas que não são normalmente aceitáveis, mas sim ordinariamente descartáveis:

- O que vou fazer com isto?
- Jogue fora!

Cada craca, cada alga que se formou e se "cristalizou" ali forma um conjunto, um novo arranjo estético, como é possível observar nas figuras 3 e 4. Delicadezas perceptíveis somente muito próximas aos nossos olhos traduzem-se em valores poéticos, resgatam e podem promover transformações sensíveis.

Um par de óculos perdido, uma latinha de cerveja amassada e corroída tornam-se suporte para reações da natureza. Parece mesmo que essas reações são para evidenciar a força verdadeira, a inversão do domínio. Nós, seres humanos, por mais que nos desprendamos das nossas raízes naturais, somos sempre apanhados de surpresa pelo incontrolavelmente surpreendente poder de adequação e, como consequência, transformação da natureza.

Deitar-se sobre a areia (Figura 8), sentir o sol pousando no próprio corpo não presentificam o aspecto mórbido que a imagem transparece, "Se a Fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência. Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver" (Barthes, 1984, p.157-158). Ou ainda tomando mais palavras de Barthes, "por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (a esse furor de 'dar vida' só pode ser a degeneração mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face móvel e pintada sob a qual vemos os mortos" (Barthes, 1984, p. 53-54).

Figuras 4 e 5. Fotografias de .... *Deixe-me ver.* Ação performática para fotografia digital a cores. 50x70cm. 2011. (Acervo da Artista).

Figura 6 e 7. Fotografia de .... *Deixe-me ver.* Ação performática para fotografia digital a cores. 50x70cm. 2011. (Acervo da Artista).

Figura 8. Fotografia de .... *Deixe-me ver.* Ação performática para fotografia digital a cores. 50x70cm. 2011. (Acervo da Artista).

Considerações finais

Ao expor-me busco revelar preocupações existenciais através de uma denúncia, um alerta ao ser humano contemporâneo.

Os trabalhos, registros fotográficos de ações performáticas, podem até ser vistos somente como documentação do que aconteceu na Ponta da Daniela, mas foram pensados, também, como uma forma de despertar consciências, provocar posturas, sugerir um olhar mais atento e atrevido que possa diferenciar aquilo que incomoda e, ao mesmo tempo, deter uma beleza singular, a beleza do ordinário gravada pela reação da natureza através do tempo.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

El "Apre(He)ndido" Arte del Tatuaje Carcelario Centro de Readaptación Social (Cereso) San Francisco Kobén

Cecilia Aguilar Castillo (UIA, México)

Introducción

La narración de una historia conmovedora, contundente, retadora, devastadora y reivindicadora, acerca de una experiencia artística improvisada dentro de una cárcel localizada al sur de la República Mexicana. Donde este texto logra describir el trabajo "inexplicable" realizado en medio de una violencia continuamente amenazante, confusa y aterradora por la que atraviesa hoy en día este país.

Estos prisioneros considerados por la sociedad mexicana como monstruos, locos y hasta demonios, por sus terribles actos de violencia y corrupción, forman parte del círculo vicioso de asesinos, ladrones, violadores, traidores, soplones y hasta narcotraficantes. Fue con ellos con quienes el arte despertó una parte de su humanidad a través de sus marcas personales y corporales: sus tatuajes.

En este lugar imaginado por el común de la gente como desolado e inhóspito y referido siempre al encierro, brotó un enfrentamiento corporal y de conciencia. Estos espacios son llamados indistintamente prisión, reclusorio, cárcel o cereso (centro de readaptación social), con este último nombre de referencia se presenta una analogía en cuanto al acontecimiento artístico, su misión y sus cuerpos mutables con la función biológica del árbol del cerezo, donde en ambos casos se da un extraño y espectacular florecer, y se honra celebrando la aparición de lo inesperado. Los cuerpos de estos internos se asemejan a la madera de estos árboles, en su mayoría son duros y castaños. Tanto el árbol y estos cuerpos permanecen desnudos esperando florecer y renacer como un nuevo comienzo. Abrirse, es la finalidad en esta propuesta semejanza.

Aquí lo único prófugo y fugitivo fue el pensamiento artístico, con una escapatoria tentativa de reflexión que trató de marcar una memoria tatuada en nuestra historia nacional.

El arte frente a la violencia, a través de la narración de una experiencia personal, social y artística.

En un encuentro inesperado, en una comunidad marginada, en un grupo en desventaja que puede provocar una situación de riesgo, tanto la violencia como la exclusión (social, política, cultural y artística) se proyectaron en creaciones corporales y un simple ejercicio de fotoperformance, que trató de desenterrar lo escondido en la

obscuridad de la memoria, al adentrarnos en espacios mutilados de una dimensión individual y social.

En México, vivimos en una constante paradoja de la representación de la violencia, inundados de contenidos mediáticos donde los escenarios de exceso son el tema central (expuestos o no) según la moralidad del poder, y éste ha gestado intencionalmente un legado de miedo atroz, una representación obscura y una confusa y muy singular idea ante los espacios de expiación social, como las cárceles.

Sin embargo, en medio de tan confusa relación cotidiana con la violencia y los medios del poder, en este fracturado y peligroso territorio nacional, una herida geográfica al sur "sana": en Kobén, el Cereso del Estado de Campeche, ante un sencillo trabajo como El "apre(he)ndido" arte del TATUAJE CARCELARIO.

Es sumamente extraño cómo nos podemos conciliar con "el otro", con el antagonismo de esta guerra sucia, pues dentro del espacio prisionero de Kobén, contrariamente a los sucesos nacionales, la experiencia vivida retoma el olvidado surrealismo de este país para devolvernos, en medio del conflicto en que vivimos, una sensación de seguridad y olvido.

Para los presos de Kobén, las imágenes del fotoperformance cumplieron el papel de un espejo donde se reconsideró el reflejo de su realidad, el reconocimiento de su cuerpo y su valoración.

Las marcas, huellas y heridas perpetuamente cuentan historias de cuerpos cicatrizados y mutilados en esta ocasión, tocó el turno a la historia de estos cuerpos encarcelados narrar sus marcas personales y el habla de sus heridas.

Este es un trabajo que expone la violencia enmarcada en una huella, esta es una experiencia de navegación carcelaria, una exposición interna que zarpó en aguas profundas de encierro, marginalidad, culpas, otredad, invisibilidad, pruebas, rechazo y entregas

Aquí el arte fluyó como el agua, modificando desde el espacio físico hasta el interno, lavando y purificando almas que penan.

Las huellas imborrables en cuerpo y alma de los presos de Kobén, demarcan espacios físicos- corporales, emocionales-psicológicos, hasta acciones impensables del ser humano. Cada uno las carga a su manera, ya sea en la capa exterior que recubre la piel a través de sus tatuajes o en el interior de su espíritu, donde la marca funge como el escondido papel de la conciencia.

Era imprevisible encontrar y descubrir por medio de la práctica artística, en estos agujeros negros, la belleza en su concepto posmoderno, "entre demonios, locos, enemigos terribles y presencias perturbadoras, entre abismos repulsivos y deformidades que rozan lo sublime, navegando entre freaks y fantasmas "(Eco, 2007); para culminar esta particular experiencia tal y como Umberto Eco nos enfrentó ante la hermosura de la fealdad.

Estos personajes dantescos, que tras las rejas culminan los efectos de su horror, son los desaparecidos de la sociedad, los condenados a la exclusión y la reclusión, son los "no retornables", y así como los difuntos, estos muertos en vida se convierten en fantasmas (sociales).

Bajo una total improvisación, expusieron parte de sus cuerpos al desnudo, donde se localizan algunas de sus marcas, recuerdos en tinta bajo la epidermis y en la me-

moria corporal y espiritual. Estas señales internas y externas son el recordatorio de la culpa, la condena, la injusticia y el lugar de pertenencia y/o de penitencia.

Los internos abrieron un diálogo entre sus señales indelebles y una novedosa práctica artística para ellos como el performance; apoyados por objetos y lugares a los que actualmente pertenecen y a los que sólo tienen acceso en pensamiento y obra.

Fue un interno viaje a las profundidades de los recuerdos, las añoranzas y los "anhelos", expuesto lúdicamente al enfrentar el cuerpo y desnudar el alma unos con "otros" (y así, ellos mismos descubrieron ese "otro", que uno mismo encarcela, para sobrevivir a las acciones que limitan la convivencia humana).

La propuesta artística fue llevar a cabo un juego de dolor, memoria, melancolía, ansias y deseos a través de la realización de un fotoperformance, al recordar y analizar sus huellas en la piel, así como las que no se distinguen en ésta, pero que profundamente se arrastran no necesariamente en materia, sino en espíritu.

Así, tras lo lúdico de la acción artística, bromas y narraciones de experiencias y vivencias individuales, se abrió el candado de la conciencia y en un susurro se escuchó una confesión devastadora y confusa: "Maestra, soy un asesino, pero también soy un poeta "; pues detrás de la terrible máscara de un sicario, ladrón, chivo expiatorio, traficante, asesino, inocente, se dejó escapar y huyó del arraigo domiciliario de cada ser que participó en esta práctica escénica: el poeta, performero, escritor, diseñador de tatuajes, cartón, textiles, joyería

Fueron breves historias ante un enorme encierro y el resultado de esta acción artística clausuró la demonización del enemigo, y el arte, al monstruo lo convirtió en un prodigio, le otorgó la posibilidad de redención y la metamorfosis del enemigo, del criminal, del monstruo, del indeseable e imperdonable, del demonio, "seres intermedios que a veces son benévolos y a veces malvados (de) un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos "(Eco,2007).

En esta práctica, no se trató de borrar o restar la crueldad y lo siniestro de sus acciones, pero sí de mirar el "otro" lado del ser humano.

Al final, crear y subtitular la acción artística conjuntamente, condujo a lo impensable dentro de una prisión: a la seguridad, creencia, confianza, respeto y a otra oportunidad.

Esta experiencia artística fue una especie de liberación del "apre(he)ndido" arte del tatuaje carcelario.

La liberación se otorga en este texto desde un principio en lo lúdico del lenguaje, en un juego intencional de confusión léxica en la palabra del título entrecomillada: "apre(he)ndido", la cual a primera vista pareciera ser otro gran error de la memoria humana, otra equivocación (entrecomillada) desde Kobén, pues no sería extraño, ya que las correccionales están construidas a base de su antónimo, el error.

En definiciones como aprender (persona que llega al conocimiento por medio de la práctica) y aprehender (captura de una persona que ha cometido un delito), ambos significados en nuestra palabra "reconstruida" se convirtieron en un sinónimo ante tan inesperada experiencia, en un encuentro accidental donde no se tenía prevista semejante acción artística en un espacio tan fracturado.

Asimismo, es igual de libre en esta improvisación absoluta, nombrar a este evento dentro de los diferentes conceptos que se otorgan académicamente ante acciones

artísticas similares (Body Art, Performance, etc), “esto no tiene la intención de ser una categorización final (este testimonio escrito lo describe como Fotoperformance y el texto lo único que intenta es presentar) al lector un acercamiento más fácil al tema del uso del cuerpo como un lenguaje artístico” (Vergine,2000) y a la experiencia como forma de conocimiento (Villalobos, 2007).

Al adentrarse en este enredo carcelario, tejido de frustraciones, corazas, enojos e imposibilidades, la apertura de diálogo con los internos se veía casi imposible, la relación parecía presentarse morbosa y sexual, así que para calmar la excitación carnal, paradójicamente, se inició con cada uno que llevaba marcada la piel, una conversación acerca del tema fascinante del tatuaje y su historia: “la piel cuenta una historia si nos remontamos miles de años atrás, podemos encontrar formas antiguas de tatuaje en casi todos los continentes. El término procede de la voz tahitiana *tatu*, que significa pinchar algo. En las pirámides de Egipto se han encontrado momias tatuadas con una antigüedad de cinco mil años. Los samoanos usaban complejos símbolos para honrar a sus comunidades, muchos de los cuales son la base para los típicos tatuajes tribales que se ven en la actualidad. En Japón, los tatuajes servían para identificar a los criminales ” (Hart, 2010).

Esto provocó el intercambio de historias y revelaciones dolorosas provenientes de las punzadas dibujadas en su piel, y así se propició también, el acercamiento por curiosidad de algunos compañeros de celda, quienes juzgaban, previo a este encuentro social-artístico, a los que portaban sustancias colorantes bajo la epidermis.

De tal manera que juntos, compartieron la enseñanza mutua del significado de un grabado en la piel, la simbología de una marca, huella o señal, y la relevancia del tatuaje en lo social, cultural y hoy en día en lo artístico, considerado como parte del movimiento del llamado Body Art (arte del cuerpo).

Así, a estos presos con torsos desnudos entre las rejas con corazones y heridas colgantes, se les invitó a una improvisación, donde sus cuerpos los utilizarían como un lenguaje y una plataforma y donde ellos mismos serían al mismo tiempo espectadores y su cuerpo e historia quedarían registrados bajo el ojo de una cámara.

En este fotoperformance “exploraron los límites y, al mismo tiempo la dignidad de un cuerpo tatuado” (Hart, 2010), como una telaraña el arte reconstruyó el tejido social de este lugar, entre los diferentes hilos de historias de vida y cada personaje de este evento, se convirtió entonces en un tatuador de ideas.

Comprendieron que “el uso del cuerpo parece ser una decisión muy simple y lógica pero que hay que posibilitar un uso intrínsecamente simbólico del cuerpo para reflejar inconsistencias intencionales”. (Vergine, 2000)

Todos formaron parte de esta experiencia artística corporal en medida de lo que Jean Paul Sartre se refiere: “El cuerpo es una parte de toda percepción. Es el pasado inmediato que todavía emerge en el presente que se va. Esto significa que es uno y al mismo tiempo un punto de vista y un punto de partida-un punto de vista y un punto de partida que soy y que también voy, mientras me muevo hacia lo que debo convertirme o ser.” (Vergine, 2000)

Así, ya no necesitaban una brújula (elemento innecesario y poco relevante en la cárcel, aunque muchos de ellos denunciaron la pérdida de éste en la vida previamente), pues a partir del ejercicio artístico en conjunto, contaban con su propio cuerpo como escudo entre los corredores de la prisión, que para algunos son paseos de angustias,

ausencias y recuerdos, mientras que para otros son su barricada, su frontera o su salvación

Desde la antigüedad, en la cultura mexicana se tiene la creencia de que el cuerpo y su posición se encuentran ligados permanentemente a la tierra (Brenner, 1929), cuando se modifica su gramática corporal y se transforma por violencia, cambia toda su simbología de ser espacial. “Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de manera sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción.” (Restrepo, 2006).

En estos cuerpos presos, torturados y mutilados en su historia y libertad, la única posibilidad de costura que pudo volver a entretejer o hilar estos desmembramientos, fueron las punzadas pigmentadas en la piel, el tatuaje.

El tatuaje simboliza para muchos de ellos, el coser este ser con un gran desmembramiento corporal, social, de identidad, luchas y recuerdos para poder sobrevivir este peregrinaje de vida por culpa, castigo o inocencia donde “todo cura como mata” (Brenner, 1929). En estos cuerpos se experimentó dolor y placer, y mientras duró el proceso de creación, se fue reconociendo y sanando la herida.

En la denuncia a través de estos cuerpos se narraron los horrores de las marcas personales, sociales, políticas, económicas, culturales y hasta del ámbito familiar; y en un exorcismo artístico ante una locura furiosa e incomprensibles actos de violencia y deformaciones históricas, hablaron las heridas.

La locura y la violencia se entretejieron con el arte, y bajo la mirada siniestra de una sociedad, el arte le otorgó a cada uno de estos monstruos o locos (a los que considera así la memoria colectiva y selectiva), compartir parte de su demencia y sus horrores para la libertad de su demonización.

El desorden, los defectos y debilidades morales, así como los excesos, forman parte de su continuo sufrimiento al no poder pertenecer a un mundo habitado por seres “racionales” y bajo la culpa de sus acciones reprensibles no existe la posibilidad de pertenencia. Estas personas en reclusión tienen negado el regreso que muchas veces simboliza: salir, huir, escapar, marchar, partir ¿reinserción social?.

En la convivencia con personajes de la vida real, impregnados de trastornos mentales y actos de barbarie, quedaron enmarcadas sus historias “verdaderas” en obras de creación artística. (Fui prisionera de su violencia y su locura en una manera sumamente creativa).

El desplazamiento de la violencia y la locura en el arte se da en el deseo de la mutilación del miedo al tiempo, a la destrucción, a la desaparición, a perder la cordura o la completa conexión social, a quienes somos, a no desempeñar el papel social asignado, a que nos descubran, a la ruptura con la realidad de los otros, al cuerpo, a la sangre, a las cicatrices y a la muerte. Aquí se inserta perfectamente una frase conmovedora de André Bretón: “No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación” y Louise Bourgeois nos respalda esta idea confirmando que en respuesta a un tipo de violencia o miedo, el arte es canalización, catarsis, purificación y cordura, pues “el arte trata de la vida se trabaja bajo un hechizo en una especie de sortilegio se experimenta el hechizo ” (Bourgeois, 2002); el expresarse a través de un hechizo es cuando surge mágicamente la creación, el arte es un privilegio, aunque a veces resulte doloroso, si ya sufrimos un tormento social ¿porqué no sufrir un tormento artístico?.

En estos reclusorios la soledad y la ira los motivan a trabajar, esta vez fue en un interno e intenso trabajo corporal, donde el arte fue el hilo conductor de sus emociones más íntimas, arraigadas y afiladas, como las agujas de un tejido o de un tatuaje, que a veces reparan daños.

El terror del aprendizaje frente al miedo de experimentar, se antepuso ante la condena y los pecados; la confrontación dio un respiro agudo al martirio y al suplicio; y el arte por momentos, fue el compañero de la penitencia y/o la sentencia.

Para finalizar este texto, la narración será en primera persona con el único objetivo de validar el testimonio de una experiencia extraordinaria:

"Lo "apre(he)ndido" y vivido tan brevemente en Kobén ha quedado como un tatuaje imborrable y para siempre en mi ser, pero también como una cicatriz abierta que no sana porque en ningún sentido tiene la posibilidad de regreso, tal como estos presos en su cadena perpetua. Creo que para cada uno de nosotros, la violencia se incorpora en la imposibilidad del regreso a casa (tal y como la dejamos la última vez), al pasado y a volver a vivir semejantes sucesos y tan inolvidable experiencia colectiva, donde sólo a través del arte recibimos un poco de sanación para todos, al lamer, reconocer y compartir nuestras heridas, para así, juntos, demarcar un tatuaje carcelario".

Figura 1. Fotografía de Ofelia Murrieta, *El tatuador de ideas*, Campeche, México, 2011. (Acervo de Cecilia Aguilar)

Figura 2. Fotografía de Ofelia Murrieta, *Condenas y punzadas grabadas en la piel*, Campeche, México, 2011. (Acervo de Cecilia Aguilar)

Figura 3. Fotografía de Ofelia Murrieta, *Entre verdaderos barrotes*, Campeche, México, 2011. (Acervo de Cecilia Aguilar)

Figura 4. Fotografía de Ofelia Murrieta, *Prisionero de amor*, Campeche, México, 2011. (Acervo de Cecilia Aguilar)

Referências

BOURGEOIS, L.. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Síntesis, Madrid, 2002.

BRENNER, Anita. *Ídolos tras los altares*. Payson & Clarke Ltd., Nueva York, 1929.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Lumen, Italia, 2007.

HART, Carey. *Tatuado*. h.f.ullmann, España, 2010.

RESTREPO, José Alejandro. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2006.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance. The body as language*. Skira, Italia, 2000.

VILLALOBOS, Álvaro. *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. Performances de Tania Bruguera (Cuba), Carlos Zerpa (Venezuela) y Rosemberg Sandoval (Colombia)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

Dualidade Poética: gestualidade e materialidade nas obras de Flavio-Shiró

Claudia Stringari Piassi (FAPES / PPGA/ UFES)

Introdução

A pintura informal, arte caracterizada pela anulação de formas, se apresenta também nas pinturas de Flavio-Shiró, e estão bem representadas pelas décadas de 1950, 1960 e 1970. A chegada do artista à França, em 1953, traz uma nova mudança na sua poética, ou seja, nos seus temas, na sua materialidade e na sua maneira de pintar. Afinal, como afirma Giulio Carlo Argan,

> [...] as ditas poéticas do *Informal*, que entre 1950 e 1960 prevalecem em toda a área europeia e no Japão, são indubitavelmente poéticas da incomunicabilidade. Não é uma livre escolha; é a condição necessária em que vem se encontrar a arte, que fora colocada como forma por toda uma tradição cultural, numa sociedade que desvaloriza a forma e já não reconhece a linguagem como o modo essencial da comunicação entre os homens. A arte não mais pode ser discurso, relação. Não mais se enquadra numa estética, isto é, numa filosofia; o próprio conceito de *poética* (de *poiéin*, fazer), prevalecendo sobre o de *teoria*, indica que a única justificativa da arte é, agora, uma intencionalidade prática. (ARGAN, 1992)

Até o momento em que o artista Flavio-Shiró, vive no Brasil, suas obras eram reveladas, à partir de temas como: a representação da figura humana, paisagens, natureza-morta, etc. Porém, seu contato com artistas brasileiros, que já moravam em Paris, e ainda com artistas franceses, fez com que suas pinturas caminhassem, num primeiro momento, para as pesquisas matéricas, até que atingem um grau de amadurecimento ao ponto de apresentar este legado cultural, revelado por Giulio Carlo Argan, onde o artista,

> [...] existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar um sentido ao que faz. Em verdade, a única coisa que pode fazer é, justamente, a existência: certo ou errado, supõe realizar na arte um tipo de existência 'autêntica' negando à média social. (ARGAN, 1992).

Sua revelação pela cidade de Paris demonstrava certa fascinação pela multiplicidade no meio artístico. Sobre a cidade luz, em uma entrevista feita por Jaime Maurício, em 1963, o artista revela que para ele,

> [...] existe um lado assim com um 'banho revelador' de Paris, como diria um fotógrafo. Paris nunca criou, nem arruinou nem mesmo mudou profundamente um artista. Mas a multiplicidade de contatos, os confrontos e as experiências que Paris oferece acabam por tirar as máscaras e os disfarces, em uma palavra, tudo aquilo que não seja verdadeiramente seu. Assim, Paris nos revela a nós mesmos, tais como somos e não tais como se acredita que desejássemos ser. (MAURICIO, 1963).

Nesse desejo de revelar a vida através de cores e gestos, sobre uma superfície de tecido, Flavio-Shiró começa a trilhar caminhos nas pesquisas matéricas, aliado ao movimento vigente, à arte informal. Nesse hibridismo cultural, encontrado em Paris, percebe-se uma transformação em sua pintura, e a materialidade que antes não aparecia em suas obras, à partir desse momento, se faz presente.

Nessas pesquisas, a matéria é o objeto propulsor para o artista trilhar novas possibilidades e novos caminhos. O termo matéria como afirma Salles é,

> [...] tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra. (SALLES, 1998).

Em suas pinturas, *Metais do Céu* (Figura 1) e *Vento Leste* (Figura 2), de 1956, que foram selecionadas para a IV Bienal de São Paulo, apresentam o início das suas experimentações matéricas, renovando seu processo criativo e integrando com a gestualidade, corpo e matéria.

Essa densidade material, mostrada nessas duas pinturas, apresenta um rigor na sua maneira de pintar. O artista Flavio-Shiró, mantinha uma preocupação com a estrutura, mas ainda, estava preso às formas aparentemente geométricas, porém começam a surgir texturas, efeitos de veladuras e empastes. Aparece a sobreposição de camadas com características rugosas e lisas obtendo-se efeitos manchados sobre a superfície da tela. Nesse momento, a materialidade diferenciava entre os artistas inseridos no abstracionismo informal, porém, a grande maioria dialogava com o espectador através do uso diversificado de materiais e técnicas artísticas.

O dialogo com a materialidade, era um exercício constante. O conhecimento de técnicas e materiais causou certa segurança para desenvolver suas próprias obras, afinal cada matéria possui suas características. A materialidade, para Flavio-Shiró, se faz presente, quando o artista imprime esse gesto sobre o linho esticado ao chão, e, a cada pincelada o artista revela que sua "[...] energia física e corporal está voltada para a pintura" (HONOR,1993). Por isso, a plurisensorialidade presente em sua pintura, é construída através do gesto, da materialidade, e ainda, pelo universo de suas vivências, presente em diversas obras.

As pinturas de Flavio-Shiró, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 destacam-se pelas pesquisas de materiais. Uma elaboração que acreditamos estar sendo desenvolvida, tanto dentro de um contexto cultural, social e artístico do qual estava vivenciando, como aponta também, "[...] um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente". (SALLES, 1998).

A tríade formada pelas origens orientais, a vivência caligráfica e a expressão do punho revelam inconscientemente, sobre o tecido, marcas de um passado que se misturam e justapõem: formas, ideias, cores, linhas e texturas, revelando uma pintura singular e externa, a qualquer padrão pré-estabelecido.

Figura 1 e 2. À esquerda Metais do Céu, 1956. Óleo sobre tela. 110 x 110 cm. À direita, Vento Leste, 1956. Óleo sobre Tela. 153 x 138 cm Fonte: (Fonte: COUTINHO, 1990, p. 45 e 47.

Diante dessa ação, que se dá a partir do gesto, estão implícitas, nas pinturas de Flavio-Shiró, suas influências familiares. Essa ação está contida nas origens orientais da caligrafia, que necessita da firmeza da mão e do punho na pintura. Para os pintores japoneses, é de fundamental importância, na pintura oriental, interligar a ação ao gesto e ao pensamento, da mesma maneira, que o *action painting*, de Jackson Pollock necessitava para a execução de suas pinturas, do gesto e do movimento do corpo. É possível fazer essa ligação, porém, mesmo o *action painting* não tendo referência da pintura oriental, como o *sumi-ê* e o *Shodo*, percebe-se que há uma similaridade de um fazer artístico, em que, está também explícita em ambos, a concentração do artista aliado a um gesto, sem erro e sem correção. É importante destacar, a comparação feita pelo mestre do *shodo*, ou seja o estudo da caligrafia praticado por Joku Wakamatsu, que compara o traço do artista que pratica a arte do *shodo*, ao uso correto e acertado da espada de um Samurai, onde revela que,

> [...] 'cada traço do shodo deve ser espontâneo e único. 'Certeiro como a espada do samurai. Se o guerreiro não acerta o golpe, pode não ter outra chance. Por isso é necessário entrega total, como se cada traço fosse o último de sua vida'. (...) Esse era um dos motivos pelos quais os samurais se dedicavam à arte da caligrafia. Acreditavam que, pelo domínio do pincel, conseguiriam maior

> autoconhecimento – já que o papel poderia expressar sensações ainda inconscientes. Isso porque cada traço e ponto deveria ser feito sem manipulações da consciência. Por isso, os retoques são proibidos. O espírito deve chegar ao papel da forma imediata – ou seja, sem nada no meio. E se um traço não sair da maneira pretendida, é sinal de que o espírito do artista não está integrado no trabalho. Ao se concentrar e persistir no traço, o guerreiro educa as mãos e também o coração. (Revista Made in Japan, 2010).

Em se tratando do gesto único, que faz parte de algumas denominações existentes na abstração informal, vale ressaltar, que a abstração sígnica ou gestual vem refletir na maneira de pintar do artista Flavio-Shiró. O gesto na arte Informal é sempre decisivo, e exige do pintor rapidez na sua execução. Esse gesto, como define Argan, nas pinturas de Hans Hartung, mostra o quanto a arte abstrata informal, tem ligação direta com relação à ação, afinal, [...] assim nasce a poética do gesto, do 'belo gesto': decisivo, rápido, preciso, sem possibilidade de reconsideração. A espacialidade indefinida do fundo converte-se, pelo signo traçado pelo gesto, num espaço que tem a medida e a estrutura da ação" (ARGAN, 1992).

O gesto individual de Flavio-Shiró vem acompanhado da escrita automática, dos ideogramas japoneses e o que mais sua mão/mente pode expressar. Por isso, percebe-se que há semelhanças da ação aliada ao gesto nas pinturas do artista, pois a ação ligada ao gesto exploram particularidades pictóricas que somente o pintor pode exprimi-lo, caracterizando assim uma pintura abstrata individual, e no caso aqui, difícil de ser analisada por um ponto de vista, justificando assim o posicionamento de vários críticos em enquadrar a obra do artista em algum movimento. Há contatos, afinidades, diferenças, encontros, desencontros, assimilações, comparações etc., que norteiam a obra do artista aqui analisado.

Ao observamos o vídeo de abertura do site de Flavio-Shiró, www.flavioshiro.com, (Figura 3) o que mais se destaca, além da tentativa de escrever os ideogramas, é a agilidade do artista na obra. Na sua abstração caligráfica, podemos perceber que seus gestos rápidos e decisivos, que se formam a cada pincelada, querem a todo instante mostrar algum significado. Percebe-se que o artista, ainda mantém suas raízes incólumes, ou seja,

> [...] antes mesmo de ser utilizada na pintura, a pincelada, ou melhor, o jogo do punho com o pincel, é ensinada no aprendizado da escrita [...] o ato da pincelada sobre o papel tem de ser 'tão decisivo quanto irrevogável', quanto mais não fosse pela natureza absorvente do próprio papel [...] é sempre fruto de uma violência inicial necessária, de um impulso energético que lhe dá nascimento: daí seu caráter direto, imediatista, coeso, por assim dizer 'repentino, ao aparecer, - é irremediável, irrevogável, irreparável. (PEDROSA, 2000).

Essa maneira de trabalhar o gesto aliado à caligrafia está presente na vanguarda tanto dos calígrafos japoneses, quanto de outros artistas norte-americanos ou europeus. Para os pintores japoneses que estudam e exercitam a caligrafia, assim como, para Flavio-Shiró, o automatismo é revelado, quando sobre o tecido, há a alternância do gesto com a quase formação caligráfica, fruto da origem oriental, da prática caligráfica aliada à expressão do punho. O reconhecimento da escrita japonesa, embora hoje, o artista tenha dificuldades na escrita dos ideogramas, faz com que se liberte, facilitando, assim, o seu entendimento enquanto gesto caligráfico. O artista revela que

sobre a caligrafia, não possui mais o domínio, pois para a escrita dos ideogramas há a necessidade de treino constante, assim ele revela em uma entrevista que, "[...] a escrita já perdi, mas consigo, com um pouco de treino, coisa assim, mas eu leio mais e falo relativamente bem" (Entrevista, 2011).

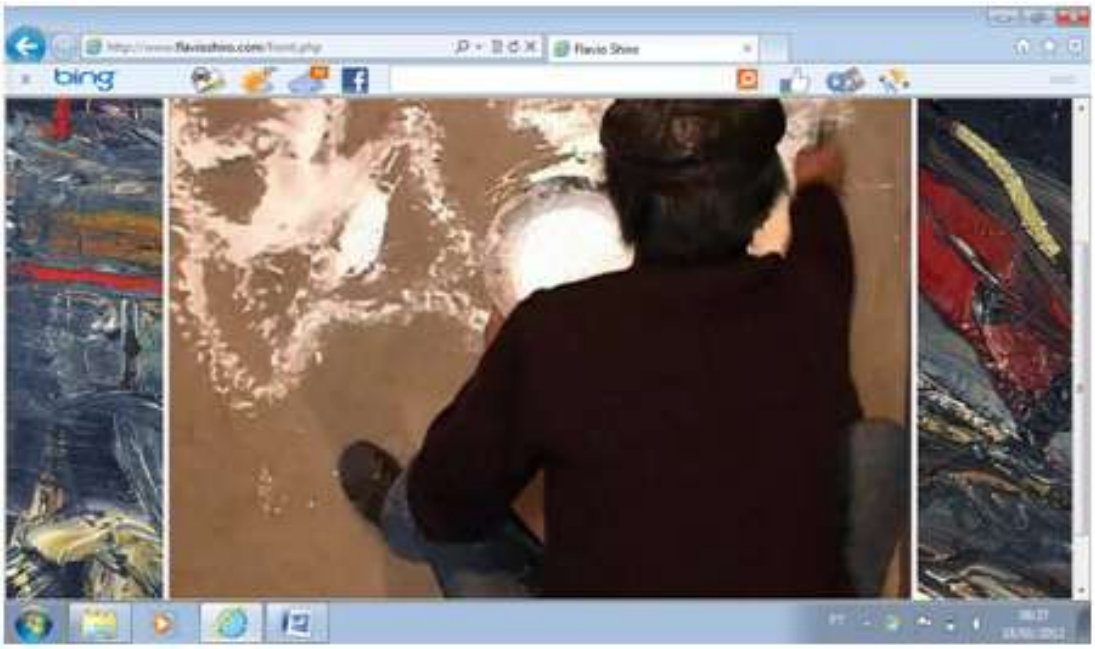


Figura 3. Imagem retirada do site Flavio-Shiró. Fonte: www.flavioshiro.com (2011).

A expressividade da arte abstrata, que se dá de maneira ágil, onde, para alguns artistas, não há a formação da palavra, somente a busca incansável e incessante do signo sobre o tecido, transformam-se em ações os gestos que são irrevogáveis. O punho e a posição do corpo sobre a pintura revelam vestígios do gesto vigoroso da técnica do *Shodo* e ao mesmo tempo demonstram as origens do artista.

Por isso, Mario Pedrosa em suas pesquisas sobre os artistas abstratos e sobre sua maneira de pintar, revela que,

> [...] no afã de identificar, como meio de expressão, pintura e caligrafia, procuram trabalhar como se desconhecessem as letras e a significação dos próprios signos caligráficos. Trabalham-nos como se fossem analfabetos, ou estrangeiros à mesma linguagem. E que todos os componentes caligráficos só os interessasse aquele que dá beleza pura de seus ritmos lineares, dos gestos que os traçam, dos espaços que medeiam entre os signos e as letras. (PEDROSA, 2000).

No vídeo de abertura do seu site, o artista Flavio-Shiró revela exatamente aquilo que Mario Pedrosa já havia falado em seu artigo escrito para o Jornal do Brasil em 23 de janeiro de 1958, linhas ininterruptas, praticadas sobre um tecido esticado ao chão revelando através da agilidade uma obra autobiográfica, "[...] nele as rasuras, correções, retoques, repassagens são imprevisíveis. É a caligrafia assim uma técnica tão irrevogável quanto o afresco ocidental" (PEDROSA, 2000).

Com a gestualidade fazendo parte de sua pintura, Flavio-Shiró assim como outros artistas aumentam seus suportes, para que o pintor possa não só participar dela

com a pintura carregada de gesto, mas sim, expressiva através do corpo que agora faz parte da obra.

Flavio-Shiró é um ser do mundo e para o mundo, não há estranhamento diante de tantas mudanças territoriais e sim aprendizagens múltiplas e diversas, justapondo ideias e conhecimentos. A liberdade de transitar pelo mundo, reflete-se poeticamente nas pinturas abstratas. A simbologia existente nas suas vivências em Tomé-Açú, São Paulo, Paris e Japão, resguardam histórias cheias de significados onde laços de afetividade permanecem na memória do artista revelando a plurisensorialidade que esse trabalho pretende mostrar.

Referências

ALMEIDA, Miguel de. **Flavio Shiró** / Miguel de Almeida. SãoPaulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008. (Coleção Arte de Bolso).

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 538.

Flavio-Shiró. Disponível em: < http://www.flavioshiro.com/biografia.php> acesso em 28 de dez. 2011.

HONOR, Rosângela. Mostra 50 anos de carreira do pintor Flávio-Shiró. **O Estado de São Paulo.** 27 dez. 1993.

MAURÍCIO, Jaime. Flavio-Shiró, ex Tanaka, e Bienal de Paris. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, 11 de set. de 1963.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**.In.:PEDROSA, Mário; ARANTES,Otília.(Orgs). Textos Escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000.

Revista Made in Japan. **Shodô**. São Paulo: Editora JBC do Brasil, 2010.

SALLES, Cecília Almeida**. Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Almanaque, 1998.

SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

Códigos Escritos:
Relação Palavra e Imagem na Práxis Artística

Eliane Cristina Testa (UFT)

Introdução

O presente artigo propõe apresentar uma pesquisa de doutoramento que está em andamento desde o início de 2011. Esta pesquisa tem como foco principal tentar mapear e estabelecer os possíveis campos de procedimento da criação dos artistas Leonilson, Lenora de Barros, Edith Derdyk, Elida Tessler, Marilá Dardot, Fabio Morais, Nuno Ramos, Constança Lucas, Monica Barth, Mira Schendel e Bispo do Rosário. Esses artistas contemporâneos brasileiros selecionados como *corpus* do estudo lidam com os códigos escritos (palavras, signos, grafismos, números, letras, códigos, tipografias, entre outros) em suas produções visuais. As produções desses artistas têm nos ajudado a levantar importantes questões: por que a relação palavra e imagem tem sido uma práxis tão presente no fazer artístico contemporâneo? Que palavra é essa que está em jogo nas obras dos artistas selecionados. Quais são os modos de apropriações dos códigos escritos nas artes visuais? Essas questões que tentaremos responder ao longo do estudo acabaram nos aproximando das obras pelos seus modos de fazer ou pelos seus procedimentos, fazendo-nos percorrer os processos de criação, em sua rede de relações e em suas ações contínuas e inacabadas. Em primeiro lugar, vamos falar de forma breve como a produção em que se estabelecem relações entre o universo da palavra escrita e obras visuais tem se tornado recorrente dentro do campo da arte contemporânea. Apesar das relações entre o universo da palavra escrita e da imagem ser um assunto amplo e complexo, quase impossível de se esgotar. Através de nossas pesquisas verificamos que muitos estudiosos afirmam que o convívio desses dois códigos: palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da humanidade. A exemplo, da pintura ocidental, como afirma Daibert, esse contato aparece “(...) quer nas produções através das legendas e das inscrições da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer, de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens” (DAIBERT, 1995, p. 75). Ainda poderíamos citar todo um sistema da arte de escrever, através da caligrafia, termo esse, significando, originalmente, bela escrita, praticada em todas as culturas em todos os períodos. Assim, podemos verificar que essa relação não começa na contemporaneidade, mas faz parte de um processo de produção pictórica e cultural

que vem se dando ao longo dos tempos. Porém, a ideia aqui não é retomar a história da escrita ou da imagem, mas sim apontar para alguns movimentos que lidam com essa questão em suas produções, criando dessa forma, um recorte temporal que se aproxime mais dos nossos objetos de pesquisa. A partir da análise das obras, nosso recorte de discussão incide para a produção das chamadas vanguardas do século XX. Podemos falar que o século XX retoma muitas confluências das relações entre a imagem e palavra. Esse cruzamento seria proveniente das operações de apropriação dadas ora, pelos elementos textuais pela produção plástica, ora, pelas apropriações de elementos plásticos pela produção textual. Esses sistemas de cruzamento, integração entre imagens/palavras, palavras/imagens aparecem em movimentos literários como nas experiências de Mallarmé, dos caligramas de Apollinaire, dos textos dadaístas, dos manifestos futuristas, dos cantos de Pound, de e.e. Cummings, da poesia concreta, ou entre outras manifestações poéticas que dialogam direta ou indiretamente com as artes visuais. Essas confluências entre os signos verbais e visuais aparecem desde o início século XX, em movimentos como o Cubismo, por exemplo, como afirma Daibert, "As primeiras "aparições" da palavra dentro do espaço do quadro, de forma mais sistemática e integrada ao discurso plástico, podem ser examinadas a partir da produção dos pintores cubistas, já durante a década de 1910." (DAIBERT, 1995, p. 76). Depois, podemos citar artistas como René Magritte, em seu famoso trabalho *Ceci n'est pas une pipe"*, onde as palavras resgatam sua origem de desenho, conforme Foucault, "Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras (...)" (FOUCAULT, 1988, p. 25). Também em Joan Miro, com seu quadro *Escargot, femme, fleur, et étoile*, nele a palavra perde sua função de nomear, explicitar, limitar, legendar ou ilustrar o significado, passando, desta forma, a funcionar como palavra pintada. Essas palavras (escrita plástica) dispostas no quadro em forma de arabescos, ou seja, em formas circulares vão gerar novas possibilidades leituras através da percepção visual do espectador. Ainda em Paul Klee, que em muitas obras apreende o texto escrito como elemento gráfico por excelência e próximo ao desenho. Isso só para citar alguns artistas. Para Kotz (KOTZ, 2007) são os movimentos como Fluxus, Pop Art, Arte Conceitual e texto e imagem, que marcam essa relação entre a linguagem e suas mais variadas formas. Assim, podemos perceber que desde as vanguardas e os movimentos de contracultura e, principalmente, nas últimas décadas esta forma de produção tem se proliferado, desenvolvido e se complexificado. Desta forma, podemos afirmar que na produção artística mais recente, multiplicam-se os exemplos dessas relações entre palavra e imagem, texto e imagem. A introdução desse artigo apresenta, em linhas gerais, algumas questões que estão sendo discutidas de forma mais aprofundada na tese, não caberia aqui, portanto, continuar a discussão desse assunto já que temos um número limitado de páginas, pois a nossa proposta neste artigo também inclui realizar uma apresentação do acompanhamento da montagem e uma possível leitura desse processo.

Uma leitura da montagem da exposição “grafar o buraco”

Tentaremos estabelecer uma rede de interações a partir da obra “Grafar o buraco”, de Elida Tessler e Donaldo Schüler através da sua montagem sob uma perspectiva do processo de criação. A montagem que teve início no dia 19 de setembro de 2012, na parte da tarde foi acompanhada por nós até o dia da abertura da exposição, realizada no dia 22 de setembro de 2012. Na data da abertura, o público teve a oportunidade de participar de uma conversa com os dois artistas.

Das falabilidades

Antes de desenvolver o assunto, gostaria de explicar que o termo “falabilidades” foi pensado por nos a partir do momento em que começamos a investigar os trabalhos da artista visual, Elida Tessler. Esta palavra-valise significaria no contexto de nossas leituras: falar o possível, quando possível, isto é, trata-se das possibilidades da fala, da linguagem e de suas relações intersemióticas. Essas múltiplas relações e linguagens nos aproximaram de questões fundamentais para se chegar a determinados campos de procedimentos. Tomando o ato criador como possibilidades de convivências de mundos possíveis, como nos diz Salles, “(...) poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivências de mundos possíveis (...)”(SALLES, 2004, p. 26), pretendemos investigar de que forma esses estados de mundos possíveis fazem parte do percurso criador, bem como, de que modo essa palavra/fala opera nos seus procedimentos de criação.

Da palavra como ato

Como nos lembra Salles, “(...) a criação é um ato comunicativo.” (SALLES, 2004, p. 42). Vemos, então, dessa forma, que um ato comunicativo pressupõe sempre receptores e/ou interlocutores e uma infinidades de diálogos são mantidos, a exemplo, dos diálogos que o artista mantém consigo próprio; que são diálogos íntimos e internos ou com seus diferentes interlocutores, além, é claro, de uma série de diálogos que surgem das relações culturais no tempo e no espaço. Nessa rede de relações os diálogos geram muitos trabalhos e, em “Grafar o buraco”, temos uma proposta que carrega em suas relações uma questão provocativa: quando um livro é oferecido a uma artista visual o que esta pode fazer com ele? Sabemos que essa provocação foi dada a Elida Tessler e que ela vai gerar uma série de conversas, de diálogos, de interlocuções, que por sua vez, vão se mesclando ao percurso criador ao longo de todo o processo. Uma das possíveis respostas da artista a tão complexa e nebulosa questão teria sido: “faria um macro-objeto” (TESSLER, 2012). Assim, perseguindo essa ideia, esse projeto poético vago e incerto a artista vai sair em busca de algo para concretizá-lo Em suas redes de relações muitos elementos se interrelacionam, se conectam dentro dos princípios direcionadores que regem a obra, há nos trabalhos da artista uma tendência de realizar interferências nas obras literárias ou fazer com que seus índices (fragmentos de textos, títulos de livros, versos de poemas, referências a escritores, diferentes elementos tex-

tuais, entre outros índices) pertençam aos trabalhos, as obras nas formas mais variadas possíveis.

Do projeto poético aos modos de ação

Talvez, essa fusão entre literatura e artes visuais seja uma tendência do percurso criador, também chamado por Salles de "princípios poéticos", que significa "(...) um projeto pessoal, singular e único." (SALLES, 2004, p. 37). Então, esses princípios levam a artista a ações de escolher, selecionar e fazer combinações. Nessas relações comunicativas da produção de uma obra fios condutores estão interrelacionados e, acabam, dessa maneira, atando a obra da artista como um todo. Assim, nesse campo de ações mundos possíveis e imaginários podem ser materializados em suas obras. Essa apropriação da literatura é operada de muitas formas em seus trabalhos e podem ser observados pelos modos de ação, tais como: a desconstrução ou fragmentação do texto literário, a fusão entre os signos verbais e visuais, a quebra da hierarquia entre texto e imagem para colocar o texto funcionando como imagem, a subversão das cadeias dos significados, a destruição da convenção primeira e fundamental do discurso escrito, isto é, de sua linearidade. Assim, observamos que esses modos de operações podem gerar no percurso criador a construção de verdades artísticas e novos sistemas lingüísticos e visuais. A palavra (já que é ela uma das questões mais estudadas na nossa pesquisa de doutorado), segundo, Elida Tessler é ato: "A palavra para mim é ato" (TESSLER, 2012). Porém, o que viria a ser este ato? Esse termo "ato" foi lido por nós como ação - movimento – a trajetória da palavra rumo à transformação estética carregada de poeticidade plástica. Através das apropriações da literatura, da palavra (ou das palavras), que parece ser uma questão muito cara a artista, não seria apenas importante saber qual palavra? que palavras? Mas, saber nesse jogo da criação: onde a palavra? Esse "onde?" nos aproxima das matérias-prima utilizadas, selecionadas pela artista para materializar: pensamentos, ideias, conceitos etc. O macro-objeto, em "Grafar o Buraco", em construção permanente e inacabada aponta para os objetos selecionados: são objetos do cotidiano. Assim, vemos que a artista opta por determinadas matérias em detrimentos de outras, mas isso está, intimamente, ligado ao seu projeto poético, quem sabe ao seu universo imaginário. Em sua produção as obras comunicam-se umas com as outras, que podemos perceber como essas camadas vão se conectando entre si, elas apresentam pontos de contato e, grande parte dos objetos estão em estado permanente de diálogo no seu processo de criação. Por exemplo, o objeto prendedor de roupas, o vidro, as palavras são elementos já inter-relacionados em seus trabalhos. Contudo, nessa busca pelo novo ou de reorganizações mentais, o prendedor acaba sofrendo contínuos processos de transformação, uma vez que, em cada obra esse objeto é incorporado de uma maneira, sendo ele, constantemente, resignificado no movimento criador. Verificamos que esse elemento foi transformado a partir das inúmeras experimentações e testes propiciado pelo próprio manuseio do objeto. Em "Grafar o Buraco", o desmembramento do prendedor revela uma fenda, essa passa a ter uma função específica: a de servir como cavalete, ou seja, ele é um suporte para a palavra ou para a pequena e frágil lâmina de vidro. Esse ato do encaixe, essa operação de encaixar peças é um modo singular em suas ações, pois esse ato está presente em outros trabalhos da artista também. Sobre as proposições dos trabalhos de Elida Tessler, como nos diz Jailton, "(...) parece que o tra-

balho “(...) se acomoda. Uma espécie de pouso, materializando a ideia.” (JAINTON, 2010). Temos a impressão que os objetos em seus trabalhos querem se acomodar um no outro, parecem ter essa necessidade, mas, por vezes, parecem também quererem se unir não só pelo encaixo perfeito, mas também pela tensão que isso possa causar. Há todo um processo de juntura de peças em “Grafar o buraco”. Observamos pelo acompanhamento da montagem que este gesto de encaixar passava por muitas tensões, de naturezas diversas, algumas delas esbarravam no próprio ato de encaixar, nesse gesto delicado das mãos, pois ao mínimo “erro” na hora de encaixar as peças ou talvez por uma ação do acaso (que poderia ser do tipo: alguém esbarrar na mesa de vidro) a lâmina de vidro poderia cair e quebrar. Então, vimos nascer camada por camada a delicadeza do gesto, a sutileza da matéria trabalhada colocada em diálogo contínuo com o tempo, com o espaço, configurando, dessa forma, as próprias relações internas e externas a obra. Percebemos o quanto esse gesto apresentava-se como uma potência latente de ritual, às vezes, de obsessão, o quanto esse ato/gesto implica corpo e mente, numa total concentração labiríntica abrindo espaços para outros tempos e outras percepções estético e poéticas. Ainda, o texto, elaborado a partir das interlocuções dos artistas (que se deu de várias maneiras, inclusive por trocas de e-mails) vai sofrer apagamentos de suas fronteiras, pois o texto escrito é incorporado a plasticidade visual ou vice-versa. É também dessa parceria que trabalho resulta, é um trabalho colaborativo.

Das imprevisibilidades da organização textual

Outro elemento importante é a sintaxe textual, pois o texto passa por um processo de estilhaçamento, por um procedimento de fragmentação, de edição. O texto é levado fragmentado para as lâminas de vidro. A ação é gravar o texto, inscrevê-lo nessa delicada peça. Esse procedimento como inscrição é uma ação. Gravar, insculpir, entalhar com o jato de areia sobre o vidro. Vidro esse da lâmina que também leva em sua composição micro partículas de areia, assim, teríamos areia sobre areia, camadas sobre camadas. Um livro de vidro feito de camadas, de vozes partilhadas, de processos móveis como areia, de palavras que podem a qualquer momento serem transportadas para diferentes objetos também. Nessa obra os olhares dos observadores/receptores voltam-se para a palavra em suas diferentes formas de escrita e dimensões, o texto “manuscrito” do processo colaborativo, o livro de vidro, o macro objeto, tudo transformado num jogo de efeito penetrado de transparências e das dimensões: micro e macro. Desse jogo também podem surgir imprevisibilidades tanto, na organização com as palavras, quanto nas proposições de leituras que possam surgir através do contato com a obra. Apesar de conceitual, a matéria acaba comunicando muito e criando possíveis conceitos para a exposição. Pela delicadeza e fragilidade do material, em seu manuseio foram sendo tomadas decisões, algumas também relacionadas com o espaço expositivo, com a luz do ambiente, com a mesa de vidro montada tal qual um diagrama, onde as peças foram sendo colocadas relacionalmente camada por camada. Alguns elementos foram experienciados no momento da montagem, como foi o caso da luz da sala, pois quando essa incidiu sobre as peças de vidro acabaram formando sombras no chão, fazendo surgir um outro tipo de escrita, um outro “alfabeto” feito de riscos, de linhas que, imediatamente, acabou fazendo parte da obra. Esse efeito produzido no

chão dialoga com outro trabalho da artista intitulado “Meu nome é vermelho”, pois a imagem projetada no chão da sala conecta-se aos traços que foram feitos sobre as páginas do livro. Observamos também que a organização do trabalho foi sendo construindo a partir da geometria do olhar sensível de Elida Tessler, surgiram possibilidades várias de se desenhar sobre a mesa, porém, sabemos que esses gestos desenhados sobre a mesa foram sendo organizados, de tal forma, que pudessem estabelecer contato com o leitor/receptor, pois esse faz parte de todo o processo de criação, conforme nos fala Salles, “Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido.” (SALLES, 2004, págs. 47-48). Desta maneira, a organização também esta relacionada com as múltiplas possibilidades de leitura que a obra gera. A artista organizou esse macro objeto para que ele fosse lido de forma circular, para que o espectador/leitor desse volta ou voltas ao redor da mesa, possibilitando uma espécie de leitura de constelações. Portanto, as peças foram sendo testadas, experimentadas, mas essas ações não perderam de vista algumas palavras-chaves do trabalho, tais como: fragilidade, soma, fenda, sustentação, linhas, lâminas, buraco, palavras essas que estão em todo percurso criador e na composição da obra.

Referências

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

KOTZ, Liz. Words to be looked at: language in 1960s art. Massachusetts: MIT, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAFESP: Annablume, 2004.

Exposição

TESSLER, E; SCHÜLER, D. *Grafar o buraco*. São Paulo, Intermeios Casa De Artes e Livros, 2012.

Site: http://www.elidatessler.com/

A influência do local no ato de criação literária por Clarice Lispector

Ellen dos Santos Oliveira (FSLF)
Vilma Mota Quintela (FSLF)

Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o ato de criação literária, tendo como foco principal as influências do local, e como esse local pode interferir ou conduzir esse processo. Baseando-se na experiência da escritora Clarice Lispector, que registra em entrevistas publicadas entre maio de 1968 e outubro de 1969, na seção "Diálogos possíveis com Clarice Lispector", algumas questões do local no processo criativo, demonstrando inquietações que, possivelmente, motivaram-na a compor o romance *A Hora da Estrela*, em que, por meio de Rodrigo S.M., a autora questiona sobre o ato de escrever ficção, como pode-se perceber no trecho abaixo:

> - Qual ou quais são as cidades onde a atmosfera conduz um artista a criar mais e melhor?
> - Penso que existem duas cidades feitas à medida do homem, cidades que não são, ainda e somente, campos de trabalho: Salvador da Bahia de Todo os Santos e Paris.
> - Aqui, em Salvador, eu realmente senti que poderia escrever mais e melhor. Mas **o** Rio de Janeiro, com o seu ar poluído, não é nada mau, Jorge. Coloca-nos frente a frente com condições adversas e também dessa luta nasce o escritor. É verdade que muitos escritores que moram no Rio são saudosistas de seus estados e têm nostalgia da província (LISPECTOR, 2007, p.27).

Parece que nessa conversa com Jorge Amado Clarice demonstrava já as inquietações que a inspira ou a obriga a compor a sua última obra, "*A Hora da Estrela*", publicada em 1977, conta a história da nordestina Macabéa que, com a morte de sua tia, migra para o Rio de Janeiro, o inacreditável Rio de Janeiro.

Influências: espaço da escrita x espaço da narrativa

Em *A Hora da Estrela*, última publicada em vida pela escritora, Clarice demonstra sua maturidade enquanto escritora não alienada da realidade social na qual estava inserida. Já na coletânea *Entrevista*, Clarice, não só diz que o Rio de Janeiro, com o seu ar poluído, coloca o indivíduo frente a frente com condições adversas, como também afirma

que dessa luta surge a escrita literária. Para a autora, essa mesma luta fez nascer, em *A Hora da Estrela*, o escritor carioca, intelectual e burguês, que torna possível à escritora extravasar toda a experiência por ela vivenciada durante sua passagem pelo Rio. É dessa luta, desse convívio com social, e da experiência desses conflitos existenciais que nasce o escritor, e o Rio de Janeiro, *com seu ar poluído* e com todas suas adversidades é um espaço favorável para esse nascimento. Tendo isso em vista, neste artigo, buscar-se-á estabelecer um paralelo entre o ponto de vista da escritora expresso na entrevista em questão e o ponto de vista do narrador-escritor Rodrigo SM, criado por Clarice para contar a história da nordestina Macabéa. Além disso, busca-se aqui indagar os motivos que levaram Clarice, uma escritora com significativa vivência no ambiente nordestino, ter escolhido para compor seu romance o narrador-escritor carioca.

Como afirma Clarice, "esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública" (id,1998,p.10). Nesta obra, a autora vai retratar as condições adversas em que nasce seu escritor Rodrigo S.M. que se questiona frequentemente, durante a narrativa, sobre sua escrita, e é durante esse processo de criação literária que ele depara-se com uma luta entre o interior, e sua própria condição humana, e o exterior, que a condição (des)humana de Macabéa, então Clarice irá se inventar toda, em Rodrigo S.M., para contar ou denunciar a existência ou inexistência dessa nordestina. Para a autora, este livro é uma obra inacabada, pois, faltam respostas (Idem, p.10).

Rodrigo S.M. narra a história de Macabéa, que estando no Rio de Janeiro seria, ilusoriamente, o sossego para a sua tia, como pensaram muitos que deixam suas cidades interioranas. Porém a verdade é que o Rio de Janeiro transforma-se no cenário final e trágico da inexistência de Macabéa. É possível imaginar (erroneamente) que Macabéa tivesse alcançado o paraíso a que muitos nordestinos sonhavam. Sonho este, de morar em uma cidade do sudeste do Brasil, na capital do Rio de Janeiro, conhecida por muitos como "A Cidade Maravilhosa", que constitui na verdade o espaço urbano de ciclo de fugas intermináveis de nordestinos como os personagens de Vidas Secas, por exemplo (SOARES, 2009).

Segundo o pesquisador Norte-Americano Benjamim Moser em sua obra biográfica *Clarice*, Macabéa "é uma moça pobre de Alagoas, o estado em que os Lispector se estabeleceram ao chegar ao Brasil, e que migrou, como os Lispector e tantos milhões de outros para a Metrópole do Rio de Janeiro" (MOSER, p.633). O autor, ainda lembra que "o Rio de Janeiro havia se tornado o destino mais chique do planeta" (id. ibid.,p.151). No romance, Rodrigo S.M. desabafa: "*tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente [...] a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela deveria ter ficado no sertão de Alagoas [...]*"(LISPECTOR, 1998, p.15)

O Rio é, para Macabéa, o cenário para sua morte, o signo esfíngico das arribações de todas as dívidas, pagas com fome, emboscada, desespero, dor, indiferença, tédio, hipocrisia, sonho de cadafalsos, com o seu, enfim, atropelamento, trágico fim, porém, não mais trágico que a sua inexistência (SOARES, 2009).

Em *A Hora da Estrela*, temos o retrato social da cidade do Rio de Janeiro. Na obra percebe-se como, ou em que, a cidade contribui para o nascimento do escritor. Rodrigo S.M. usa a liberdade artística, que possui, enquanto artista das Letras, para e denunciar tudo que estava 'invisível' para muitos alienados, mas visível para ela, como também para Rodrigo S.M. durante todo o tempo que passou no Rio de Janeiro.

A história de Macabéa pode ser comparada à estrutura de um átomo, que como nas palavras de Clarice, em Dedicatória do Autor, *"a estrutura do átomo não é vista, mas, sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando"* (LISPECTOR, 1998, p.10) Tal passagem, faz refletir, aqui, sobre a intenção de Clarice, como escritora, em revelar, muita 'coisa' que não é vista, ou talvez até vista, mas ignorada. A autora estabelece uma forma expressiva ou significativa para sua escrita, sentindo-se obrigada a tornar visível tudo o que estava oculto e invisível na sociedade. Macabéa, como muitos nordestinos que chegam às grandes metrópoles, era 'invisível', e isso se confirma na própria narrativa, quando é afirmado: "*Ninguém olhava pra ela na rua, ela era o café frio*" (id.ibid.,p.27). Sabe-se que, frequentemente, o café é associado a uma substância que é usada muitas vezes para combater o sono, porém, frio ele não serve mais, fica claro que Macabéa, em sua invisibilidade, não tirava o sono de ninguém, pois a moça ao ser tratada metaforicamente, como sendo *o café frio*, é posta como um ser desprovido de sua condição de natural de humano, sendo assim, desprovida de direitos humanos, o que deixa entender que ela não existia, embora existisse, e isso é motivo de denúncia para Rodrigo, pois até os animais e as plantas têm seus direitos.

Em *Entrevista*, Clarice não só diz que: "*o Rio de Janeiro, com o seu ar poluído, [...] Coloca-nos frente a frente com condições adversas e também dessa luta nasce o escrito"* (LISPECTOR, 2007, p.26) como também, faz nascer, em *A Hora da Estrela*, o escritor carioca, intelectual e burguês, para extravasar toda a experiência vivenciada pela escritora, durante sua passagem pelo Rio de Janeiro.

É dessa luta, desse convívio com social, e da experiência desses conflitos existências que nasce o escritor. E o Rio de Janeiro, *com seu ar poluído* e com todas suas adversidades é um espaço favorável para esse nascimento. *A Hora da Estrela* é o cenário dessas grandes lutas e contrastes. Nela, é nítido o contraste cultural em que, de um lado, figura a cultura da elite representada pela rádio Cultura, que se contrapõe à cultura de massa que tem como ícone pop Marilyn Monroe, e a coca-cola, como produto que lidera comercialmente o período marcado por grandes avanços industriais e muita desigualdade social e cultural.

Rodrigo S.M., não é apenas narrador, é o escritor que vivencia essa luta a qual Clarice se referiu, como ele afirma: *"Tudo isso acontece no ano este que passa e só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor"* (id.ibid.,p.32). Só que Rodrigo S.M. não aceita apenas saber dessa existência ou inexistência da nordestina, ele recusa-se a ser cúmplice e sente-se obrigado a escrever, e dar vida ou tornar visível a história de Macabéa, pois sua intenção, como escritor, não é apenas inventar arte, mas, sim, denunciar o que estar escondido: *"O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida"*(id.ibid.,p.13)

Jean-Paul Sartre em sua obra, *Qu'est-ce que lalittérature?*, enfatiza que "A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e ninguém possa se dizer inocente"(SARTRE, 1985, p.31). Ou seja, o escritor ele não deve ser alienado ou afastado das mazelas sociais que afetam a sociedade, pois, como afirma Sartre, "Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo (id.ibid., p.34). E para Rodrigo S.M. escrever é neces-

sidade fundamental, uma forma de não reprimir-se diante das condições adversas que este trava, em A Hora da Estrela, Rodrigo diz: “preciso falar dessa nordestina senão eu sufoco” (id.ibid.,p.17).

O professor Carlos Magno Gomes, em seu artigo Um Fantasma ronda *A Hora da Estrela*, publicado no livro *Sombras do Mal na Literatura*, afirma que há um mal que atormenta Rodrigo e esse mal “pode ser visto como um mal maior, um problema coletivo” e articula “a concepção de culpa como parte integrante da narrativa”(MAGNO, 2011, 265). Magno afirma ainda que:

> Rodrigo escreve para se livrar do mal e expurgar sua culpa. Assim, o ato estético da construção de uma personagem que só fala por meio de um discurso esvaziado da indústria cultural, projeta problema coletivo. Um mal que está além da boa vontade do escritor de problematizar sua contemporaneidade (id.ibid., p.266).

O que só confirma que a intenção de Clarice era denunciar os problemas sociais tão visíveis para ela, e invisíveis para tantos sujeitos alienados de sua época. A criação de Rodrigo S.M. demonstra como esta vê o ato de criação literária como uma espécie de denúncia na representação desses problemas vivenciados pelo escritor, possuidor de autonomia e dotado de poder intelectual.

Magno baseado em Foucault diz que essa forma estética de representação dos problemas sociais faz parte de um artista preocupado com sua sociedade, todavia, consciente dos limites de seu lugar de fala. Como um intelectual, Lispector se preocupa em não exagerar ao dar a voz para a sua personagem, talvez, por isso, construa um outro tão esvaziado de discurso, como Macabéa por exemplo. Assim, pode-se dizer que Rodrigo S.M., como a própria Clarice, luta contra as formas de poder onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade, da consciência, e do discurso (FOUCAULT apud. MAGNO, p. 270).

Clarice ao criar Rodrigo S.M. para narrar a trajetória de Macabéa, é fazer com que sua escrita signifique uma denúncia das problemáticas sociais de seu tempo. E sirva, também, para torná-las visíveis.

Considerações Finais

“*A Hora da Estrela*”, Clarice Lispector revela tudo que estava invisível e era ignorado pela sociedade alienada em que vivia Rodrigo S.M. e tantos outros escritores cariocas, assim como a própria Clarice Lispector, porém estes não aceitam tal alienação. Clarice ao criar Rodrigo S.M. para narrar a trajetória de Macabéa faz com que sua escrita signifique uma denúncia das problemáticas sociais de seu tempo. E sirva, também, para torná-las visíveis. Assim, conclui-se que o local influenciou muito a escrita de Clarice, pois se não houvesse o que denunciar não haveria a denuncia, já que é essa característica marcante na escrita de Clarice Lispector, enquanto uma escritora não alienada da realidade que a cerca.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

GOMES, Carlos Magno. Um Fantasma ronda A Hora da Estrela. In. SANTOS, Josalba Fabiana dos *et al*. **Sombras do Mal na Literatura**. Maceió: EDUFAL, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Claire Williams (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____.**A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco,1998.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista, o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1995.

MOSER, Benjamin. **Clarice,**.Trad.José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROGER, Jérôme. **A crítica Literária**. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SARTRE, Jean-Paul.**Qu'est-ceque lalittérature?**Paris,Gallimard,1948, col. "Folio",1985.

SOARES, Luís Eustáquio. **A hora da estrela, de Clarice Lispector:** Macabéa, Dom Quixote da fome. Espéculo. Revista de estúdios literarios. UniversidadComplutense de Madrid, 2009. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/macabea.html> Último acesso em: 17/01/2012WILLIAMS, Raymond: **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIANA, Herbert. Alagados In**. Selvagem?** Rio de Janeiro: EMI Records, 1986.1 música (5:00min)

Identidades transitórias na Arte Contemporânea

Emerson Nascimento (UNICAMP/IA)

Entender a arte contemporânea apenas como fruto de uma intervenção estética seguindo alguns parâmetros de leituras bastante convencionais já não basta para compreendermos as novas propostas na arte. Para adentramos ao contemporâneo faz-se necessário primeiramente entender as décadas que o antecederam.

A argumentação proposta neste trabalho supõe a exaustão da modernidade já no sentido de aporia, onde se estabelece sua decadência, talvez não no sentido derradeiro mas como ultimo sopro de vida. Os pressupostos modernos contribuíram de forma marcante para um período de grandes mudanças, cabe a ressalva que estamos falando da modernidade do século XIX onde os escritos de Baudelaire são enfáticos em apontar o novo. Essa modernidade com raiz nas idéias iluministas destaca o projeto, a ordem, a hierarquização, a técnica, a maquina e principalmente o binarismo como elementos preponderantes.

Nas artes, as hierarquias das formas, e as técnicas se destacam na organização do espaço pictórico por longo período da história da arte, mas a abordagem que enfatiza esse trabalho é justamente um assunto que perpassa a arte moderna sem muitas indagações, mas que ecoa como emergência investigativa no contemporâneo, a identidade.

A identidade na modernidade pressupunha-se algo bastante binário sem muita mobilidade, o enquadramento social proposto na modernidade não abriu espaço para questões que não estivessem dentro do aspecto social binário, homem/mulher, pai/filho, masculino/feminino, casa/trabalho, só para exemplificar alguns desses binarismos. Numa sociedade baseada nesse binarismo muito pouco se questionou sobre outras possibilidades.

No entanto, a arte na sua vanguarda questiona o modelo de pintura acadêmico e apresentam novas propostas estéticas na modernidade, mas não questiona a identidade. Analisando esse período onde a cada dia novas propostas e manifestos surgiam, as mudanças atingiram um grau de entendimento que reflete-se na estética moderna. A própria idéia dos grupos de vanguardas criarem manifestos pressupõe-se um manual do fazer artístico onde a técnica e a hierarquização protagonizam os mesmos.

A modernidade como idéia de progresso tem uma característica urbana de movimento que se apóia na razão como um novo projeto de sociedade e um desejo de atualização. Eduardo Subirats observa que as vanguardas queriam a ruptura e a eman-

cipação da arte tendo como eixo uma utopia social tratada por ele em três princípios básicos: “a idéia de ruptura radical e começo de uma nova era; o triunfo da razão e as idéias de justiça e paz; a fé no progresso indefinido acreditando no desenvolvimento cumulativo e linear da tecnologia e das ciências”. (SUBIRATS, 1991, p.12.)

Ainda assim nos explica: “[...] as vanguardas foram, como fenômeno estético dotado de ampla dimensão humana e política, um movimento de signo crítico e emancipador, entretanto, não existe um só aspecto de sua luta contra o passado [...]”. (SUBIRATS,1991, p. 59)

Perpassando a estética rumo à identidade encontramos na era pré-industrial uma hegemonia coletiva que irá se romper com a industrialização moderna. Esse acúmulo que gerou riquezas será decisivo na constituição de uma nova sociedade. As referências estéticas de outrora são reavaliadas e desses questionamentos surgem às vanguardas que desempenharam papel fundamental nesse processamento da era moderna.

O distanciamento que temos hoje nos mostra que a modernidade no seu escopo trazia consigo uma formula de entendimento do mundo bastante desgastada onde essa aporia foi vivenciada por muitos movimentos artísticos, sendo que quase nenhum questionou a idéia de gênero. O gênero a que nos referimos notoriamente não é o estilo ou a temática da pintura, esse sim questionado e remodelado por vários momentos nas vanguardas, mas sim a questão da identidade de gênero.

Avançando em nossa periodização notamos que a identidade começa a ser temática referenciada principalmente no período ao qual se convencionou chamar pós-modernidade. Entretanto, quando falamos de pós-modernidade não há sequer unanimidade na nomeação deste período que começa nos anos sessenta. A radicalização do fazer artísticos e as a efetivação de uma ruptura se deram efetivamente nesse período, onde a contracultura, os movimentos feministas, negros e gays reivindicam seu espaço na sociedade.

Se a modernidade das vanguardas passa ao largo das questões sobre identidade e gênero a pós-modernidade terá na base de suas reivindicações essa temática. As teorias emergem na década de sessenta tomam força nas décadas subseqüentes, mas começam a se efetivar na década de oitenta quando o processo de globalização fica mais evidente.

As reivindicações dos grupos ditos minoritários, mulheres, negros, gays tomam um rumo diferente ao qual observamos na história da modernidade artística.

O sujeito moderno com uma identidade única, centrado e estável deixa de existir, porque esse mundo também passou por transformações. A pós-modernidade proporcionou a visibilidade dessas ditas minorias e um rompimento definitivo com seu passado. Isso se evidencia numa nova estética construída através de fragmentações, simulações, ironias, e citações características que prevalecem na pós-modernidade.

A partir deste arcabouço, as questões identitarias surgem como fenômeno dentro das artes prevalecendo sobre a técnica, a hierarquização e a forma, cânones que nunca foram abandonados pelas vanguardas modernas.

Analisar a complexa teia de pensamentos que cerca as questões identitárias dentro da sociologia ou da antropologia não é o principal objetivo, mas cabe trazer a luz dos conhecimentos uma pequena nota sobre as transformações ocorridas e suas conseqüências para a produção estética pós-moderna.

Sobre a identidade Stuart Hall (2003) propõe três concepções básicas para o entendimento das transformações ocorridas até a pós-modernidade: sujeito iluminista; sujeito sociológico; e sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo é codificado pelo centramento, visto que a Era da Razão preconizou a racionalização de sua identidade. O sujeito nasce e no decorrer da vida percebe-se essencialmente o mesmo, individualista e de caráter masculino.

Quanto ao sujeito sociológico, este advém da complexificação do mundo moderno, e existirá uma dicotomia nessa identidade moderna ainda centrada, e binária, convivendo entre dois mundos distintos: o interior e o exterior distancia-se do sujeito iluminista quando se refere a categorias distintas, como ele/ela, o dentro/fora, interior/exterior, o eu e a sociedade. Acreditando num núcleo centralizador essa identidade ainda é balizada pelas regras sociais, não possibilitando a mobilidade no que se refere à identidade.

O sujeito pós-moderno tem sua identidade fragmentada, instável e descentrada condizente com a sociedade em que vive: "[...] o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisórios, variável, e problemático" (HALL, 2003, p.12).

A identidade do sujeito já não é mais fixa e se torna uma "celebração móvel" e a história do sujeito irá definir alguns aspectos dessa identidade. A concepção arbitraria construída na modernidade sobre identidade é deixada de lado. Assim, o indivíduo que tinha a identidade unificada e coerente num pensamento cartesiano percebe novas possibilidades de existir.

Essa questão identitária repercute no exercício plástico desse novo momento. A identidade como algo fixo ficou muito tempo sob judice de uma sociedade autoritária, conservadora e heteronormativa. No momento em que questões sobre a globalização tomam força, sob a égide de um novo tempo os grupos sociais minoritários e excluídos começam a ter suas vozes ouvidas. Grupos feministas, gays, minorias étnicas, entre outros, desvelam-se diante da sociedade fragmentada.

> [...] num processo de massificação constante, operam-se condensações, organizam-se tribos mais ou menos efêmeras que comungam valores minúsculos, e que em um balé sem fim, entrechocam-se, atraem-se repelem-se numa constelação de contornos difusos e perfeitamente fluidos. É essa a característica das sociedades pós-modernas. (MAFFESOLI, 1996, p.32).

Esses processos influenciaram diretamente as questões identitárias, onde alguns artistas irão buscar algumas características que dialoguem com sua obra. A sexualidade, o gênero e o corpo estarão em destaque.

Quando se fala em sexualidade ela se vinculará diretamente à questão do gênero compondo uma ambigüidade questionando as normas sociais vigentes. O corpo está no centro das questões e nesse sentido falaremos de corpo físico como narcisista e corpo social como hedonista.

A massificação fez com que o artista buscasse uma nova expressividade, a celebração do corpo como campo de combinações e experimentações apresentando assim novos discursos poéticos. Esse corpo erotizado, modificado e simulado pertencem a um discurso fragmentado que existe subjacente à vontade de socializar essa poética.

Surge aí a necessidade de comunicar algo, noutro momento de pertencer a um grupo social e num terceiro subverter o estabelecimento no território limitado que é o corpo.

Teóricos como Judith Butler, apresentam uma nova possibilidade de pensar a identidade de gêneros para além dos ditames estabelecidos apresentando sua teoria *queer*. Entretanto é na arte que se antecipam essas questões que hoje ultrapassam o campo da estética e só conseguem ser analisados dentro de um viés multidisciplinar onde filosofia, psicanálise, e antropologia se fazem presentes e fundamentais para entender essa nova estética.

Questões que emergem na sociedade contemporânea e são analisadas no campo multidisciplinar podem ser antevistas na arte. Para entendermos esse processo destacamos o trabalho da dupla de performes EVA&ADELE.

Com a frase "por onde nós estamos é museu" o casal de *performers* EVA& ADELE é uma representação clara do que falamos sobre identidade até o presente momento. Eles deixaram de lado suas identidades e gênero e vivenciam uma identidade simulada. Esse transito identitário se faz presente na obra do casal que somente se identifica como EVA& ADELE, sem alusão ao gênero que pertencem: o casal composto por um homem e uma mulher, simultaneamente, sugerem ser duas mulheres.
EVA& ADELE questionam a identidade e gênero de maneira irônica, mas não são *drag-queens,* são artistas que transitam dentro na própria obra questionando o gênero. A cor rosa faz parte da indumentária extravagante que inclui sapatos prateados e *tailleur* rosa. A identidade feminina com qual se apresentam, sempre enfatizando feminilidade é uma simulação de gênero, portanto um transito identitario.

Na história da arte alguns artistas simularam travestismo, o dadaísta Marcel Duchamp interpreta em Nova Iorque a personagem "Rose Selavy" e no *pop-art* Andy Warhol também se fotografava vestido de *drag queen*. Em ambos os casos ainda podemos perceber a identidade masculina nas fotografias, e esse momento permanece apenas como resultado de um ensaio fotográfico, ou seja, uma identidade de transito temporário.

Não há exatamente a questão de dissolução de gênero visto que vivem a identidade com uma finalidade temporária, que não permanece, sendo apenas um transito identitario. Logo em seguida os mesmos voltam para suas produções artísticas descaracterizados, deixando de lado a ambigüidade proposta nas fotografias.

A novidade estabelecida por EVA & ADELE, esta justamente em ninguém saber qual é sua identidade real. Essa ambigüidade simulada estabelece uma relação direta com a idéia de transito identitario. Outro fato relevante esta ligado a questão do Narciso, Eva & Adele são a personificação do mito, por onde passam chamam todas as atenções para si, tornando qualquer lugar espaço expositivo. EVA & ADELE questionam não só a identidade, mas também o espaço que lhes cabe na arte, inclusive repensando a função do museu na sociedade. Esse novo gênero social simula identificações e transitos, EVA & ADELE mesmo sendo dois personagens comungam de uma única identificação de gênero sempre estão juntos e se vestem identicamente.

EVA & ADELE comparecem a eventos ligados a arte e cultura como a documenta de Kassel ou a Bienal de Veneza como parte de suas constantes performances, uma celebração hedonista e narcisista que permeiam seu trabalho e suas identidades. Não existe individualização, pois os dois sempre se apresentam juntos.

Muitas vezes poderíamos identificá-los como as próprias musas da mitologia grega no quesito referente a suas performances, como sugere o texto de seu sitio na

internet. Eva & Adele são como um evento em movimento. Em algumas aparições se apresentam com asas de anjos como se fossem seres mitológicos contemporâneos. Impossível serem ignorados, por onde passam se tornam um evento levando sua ambígua identidade ao supermercado, ao cinema e ao museu.

Uma de suas estratégias é definir que espaço o museu ocupa na sua arte. EVA & ADELE vivem e trabalham em Berlim, cidade que chamam de "sede" e o museu chamam de sua "casa". Sua produção artística além de suas aparições performáticas, compõe-se também de fotografias auto-retratos tirados diariamente em *polaroid*. Posteriormente algumas dessas imagens que compõe um exercício narcisista diário são reproduzidas com interferências de pastel oleoso. Também pinturas em telas que denominaram *media plastic* que são produzidas a partir de material publicado na mídia, e alguns desses trabalhos são transmitidos em vídeos pela internet. Outra série o *cum blow-ups* que a partir de imagens recebidas, onde Eva & Adele aparecem com outras pessoas, são trabalhadas com diversos materiais reinterpretando as fotos. Sobre o papel do museu em sua arte, produzem o discurso bastante contemporâneo: "o museu é apenas nosso arquivo". (PUVOGEL, 1997).

Apresentados os fatores proeminentes na obra de EVA& ADELE cabe ressaltar ainda que o travestismo desses artistas são o reflexo desse sujeito fragmentado e simulado, que não possui identidade fixa; mas sim transitam por identidades.

No trabalho de Eva & Adele o corpo é subjetivo, pois ele é quase ausente servindo apenas como suporte para a camuflagem que propõe em suas identificações. Esse corpo estabelece-se como suporte de suas performances, mas a camuflagem das vestimentas são quem identificam gêneros construídos a partir da decodificação das roupas que os traveste.

A resignficação do corpo se dá através desse travestismo que altera a condição identitaria."Não se trata mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo". (MAFFESOLI, 2002, p.15). A fixidez é substituída pela mobilidade onde a identidade do artista passa a fazer parte do mito na obra.

O discurso produzido por EVA & ADELE agora é protegido juridicamente. Eles conseguiram por meios jurídicos serem consideradas obras de arte, tendo total direito autoral sobre suas imagens, sendo seu patrimônio, seu corpo conseqüentemente, sua identidade passa por novos trânsitos.

Referências

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 .

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MAFFESOLI, M. **O tempo da tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária 2002.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PUVOGEL, R. **Eva & Adele** - "Wherever we are is museum". 1997. Disponível em: <http://www.evaadele.com/INTRO.HTM>

SUBIRATIS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. 4 ed. São Paulo, Nobel, 1991.

Opacidade e transparência: a relação sujeito/não-objeto

Fabiana Pedroni Favoreto (CNPq / UFES - LATHIMM / USP)

A *Teoria do Não-objeto*, publicada por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil praticamente em conjunto com o Manifesto Neoconcreto, em 1959, surge como base para a compreensão das especificidades da produção neoconcreta, bem como influencia as obras posteriores do grupo. Embora muito se tenha escrito sobre estas produções, pouco se encontra dos esforços para melhor visualizar a teoria de Gullar.

O conceito de *não-objeto* mostra-se como possível meio de desenlace dos elementos que envolvem a experiência do sujeito com a produção de arte. É em suas características essenciais que se encontra um dos possíveis caminhos para a abertura da obra à participação do espectador, o que demarca um modo próprio de criação da obra de arte enquanto proposição e expõe questões centrais para as produções das décadas de 1960 e 70, a exemplo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, bem como para a produção de arte atual.

É diretamente nas palavras do poeta concretista que encontramos a definição do *não-objeto* e suas implicações iniciais para o campo da arte. A *Teoria do não-objeto* pode ser dividida em três grandes blocos nos quais se discute (i) a crise da arte como opticalidade contemplativa, (ii) a passagem do objeto dessa posição anterior para o espaço do espectador e (iii) a necessidade de experienciação da obra como revelação de significados relacionados ao seu próprio aparecimento, ou seja, que se encontra distante dos limites convencionais da arte e de suas significações inerentes ao objeto (estes momentos são respectivamente intitulados “Morte da Pintura”, “Obra e Objeto”e “Formulação Primeira”). Gullar demonstra que o questionamento da moldura como metáfora do mundo do artista derruba a distinção entre obra (pintura) e mundo vivencial (experienciação fenomenológica). Bem como sublinha a perda do pedestal, do volume e do peso como passagens da escultura enquanto categoria de representação para o de *não-objeto*.

A necessidade de substituir a ficção pela realidade é exposta na medida em que as categorias tradicionais como objetos de contemplação restringem o corpo e a percepção do sujeito ao nível da representação. As significações da obra de arte de representação (*quase-objeto*) encontram-se na própria forma do objeto e em sua categoria de pertencimento (pintura e escultura). Mesmo no caso das pinturas abstratas há ainda

um grau de representação em seus questionamentos, pois faz alusão pela ausência da figuração. Quando se ultrapassa o problema da representação, novos problemas são postos e o discurso modifica-se.

A definição do *não-objeto* encontra-se em sua diferenciação do *objeto* e do *quase-objeto* (elemento de representação).

> [...] o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal. [...] sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção se esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não-objeto não possui essa opacidade, e daí seu nome; o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. (GULLAR, 2007, p.94-95).

Esta citação traz duas características máximas à diferenciação entre objeto e *não-objeto*: a transparência e a opacidade. A relação entre sujeito e objeto dá-se na mediação do nome, pois a designação do objeto é que o permite ser apreendido e assimilado pelo sujeito (é pela designação que se adere ao objeto o uso e o significado). Têm-se, por exemplo, na especificação "cadeira" uma imagem mental de sua forma e uma pré-concepção de seu uso e função como mobiliário de assento. Esta cadeira será um *quase-objeto* quando for representação do objeto real, à meio caminho entre o objeto e o *não-objeto*. Mas enquanto objeto e/ou elemento de representação, necessita de um intermediário, que é o nome "cadeira", para que sua significação ocorra. Sem este nome não é possível apreender o objeto, há apenas a sua opacidade de coisa. Já o *não-objeto* dispensa um intermediário, pois não faz referência a qualquer espécie de função. Sua significação é imanente à sua própria forma, sendo que o *não-objeto* não é uma representação, mas uma apresentação, um aparecimento primeiro de uma forma; ele é uno por não necessitar de uma nomeação para ganhar significação pelo sujeito.

Nesta apresentação, o *não-objeto* deixa de lado a camada de representação e contemplação para demonstrar de maneira transparente a sua presença como significado sensível de si mesmo. Logo, o *não-objeto* coloca-se como apresentação de si e depende da percepção do espectador para revelar-se em seu sentido próprio. A não necessidade de representação implica em novos modos de significação da obra que se pautam inclusive num novo espaço, não mais naquele fundo metafórico representativo, mas no espaço real, no mundo de vivência do sujeito (GULLAR, 2007, p.97). Trazer a construção/significação do *não-objeto* para o mundo do sujeito requer novos modos de construção da obra, o que em muito implica sobre o próprio processo de criação do artista. Este, ao valorizar a ação do espectador como veículo de significação e mesmo de construção, pensa o espectador como parte elementar da obra. É sob a apresentação do *não-objeto* em sua transparência que o sujeito age e atualiza a proposição em obra. Nota-se que o início de morte do objeto no espaço de representação marca um processo de consciência crítica, corporal e perceptiva por parte do sujeito (e neste processo de consciência pode-se incluir a expectativa do artista na existência crítica e perceptiva deste sujeito em relação à sua própria atuação sobre a obra e no meio do universo da Arte).

Como gancho inicial da produção de arte da década de 1960, A *Teoria do não -objeto* influenciou e foi influenciada pelas discussões ao seu entorno. Seu próprio surgimento relacionou-se com as produções iniciais de Lygia Clark que culminaram nos Bichos, peça fundamental para a formulação da teoria (GULLAR, 2007, p.26). Questionar a relação entre sujeito e objeto de arte, em especial nas décadas de 1960 e 70, implica o questionamento da real necessidade de objetos para a apresentação da arte. Nestas décadas, artistas como L. Clark libertavam-se da subordinação do significado ao material e a pré-concepção do artista, concentrando as significações na atuação do espectador, chegando em suas proposições comportamentais a algo muito próximo da terapia. "Quando um artista usa um objeto da vida cotidiana (ready-made), pensa dar a esse objeto um poder poético. Meu 'Caminhando' é muito diferente. Em seu caso, não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia." (CLARK, 1965, p.01).

O objeto posto na realidade vivenciada pelo espectador evidencia que sua forma e significação dependem da ação deste sujeito (cf. MERLEAU-PONTY, 2004). A materialidade não desaparece, mas muda-se a estrutura que concebe a obra. Mesmo quando a materialidade permanece essencial para a constituição da proposta, no entanto, não é mais o objeto que determina a obra, mas a relação estabelecida entre *propor* e *agir*. Ao exemplo de *Caminhando* de L. Clark, a forma é dependente do *agir* sobre a proposição, bem como as significações geradas a partir deste *agir*.

Em carta trocada com o artista Hélio Oiticica, Clark (apud. FIGUEIREDO, 1996, p.86) afirma que "[...] a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente seu próprio eu. Ele, homem, agora é 'bicho' [..]". Assim, no processo de criação da obra, o "valor" de construção recai não mais sobre a matéria, mas sobre o próprio espectador, este que se torna co-autor da obra, processo explorado também no trabalho de Hélio Oiticica e expresso em muitos de seus escritos, nos quais o artista propõe uma série de conceitos fundamentais para a compreensão do papel do objeto na relação com o sujeito ativo.

Um dos conceitos por ele proposto e que surge com os *Bólides* (1963), é o de *transobjeto*, em que ao objeto incorpora-se uma ideia estética (OITICICA, 1964). A cor-pigmento apresentada é envolvida por um objeto pronto de antemão, por exemplo, uma cuba de vidro, o qual é transformado pelo artista em objeto-arte na sua incorporação de uma ideia estética. Ele não situa este objeto fora do cotidiano, mas o incorpora a esta ideia, torna-o parte da gênese da obra sem perder sua estrutura anterior, ou seja, ele utiliza o objeto e o transforma na adequação à experiência. No processo de criação, a existência anterior do objeto não se liga à obra por um ato do acaso. Para Oiticica (1986, p.64) a identificação da estrutura com a obra dá-se *a priori:* "identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura 'aberta' do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte". Nos *Bólides* o participador é convidado a experienciar sensorialmente a cor em sua estrutura pigmentar. O espectador é convocado a participar de uma proposição, de atuar como co-autor e dar significação à obra.

Antes destas conceituações de Oiticica, o *não-objeto* de Gullar já referenciava a atividade do espectador como elemento essencial na alternância das relações contemplativas que antes existiam entre sujeito e objeto "[...] o espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela,

e dura. [...] sem ele [o espectador], a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize." (GULLAR, 2007, p. 100).

Assim como o *não-objeto*, o conceito de *probjeto*, criado por Rogério Duarte e usado por Oiticica, indica o mantimento de abertura da obra à ação do sujeito e sua significação em dependência desta ação. O *probjeto* é um objeto "sem formulação", em que "o objeto, ou a obra, seriam as probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana" (OITICICA, 1968, p.03), variando de ação a ação, ultrapassando o objeto ao incluir o espaço externo e a participação do co-autor. Assim, encontra-se no *Parangolé* um convite para o agir, anterior a toda materialidade, mas sem negá-la. É nesse agir, agora posto como núcleo estrutural, que se cria a arte ambiental como experiência. O que se tem é a *efetivação*, a *atualização*, de uma proposta, muito mais do que uma capa ou um estandarte. O Parangolé promove uma mudança significativa na compreensão do espaço com relação à obra e ao sujeito ativo: não é mais necessário localizar a obra numa realidade arquitetônica, isto é, de onde o objeto pode ser observado, pois a *presença* não está mais fora ou dentro, mas *com* a obra. Se há uma posição dessa arte ambiental com relação ao espectador é de algo disposto para ser agregado e assim vivenciado, numa junção arte-vida. Junção esta que se dá no espaço-tempo do sujeito e do *Objeto* de Oiticica (Cf. OITICICA, 1977), bem como do *não-objeto* de Ferreira Gullar.

A relação criativa com a proposta que Oiticica entrega para o espectador é aquela mesma que o *não-objeto* exige como condição de sua existência. O espaço real mostra-se como um ponto de congruência entre as proposições de Oiticica, o *não-objeto* e a experiência fenomenológica. É neste espaço real que Oiticica (1986, p.103) constrói e conceitua sua obra, na dependência da ação do espectador, em que "o verdadeiro 'fazer' seria a vivência do indivíduo". Na exploração deste espaço, a obra é construída de modo aberto, na transparência do *não-objeto* e nas múltiplas possibilidades de construção a partir da participação. O espectador mostra-se como sujeito convocado a atualizar a proposição do artista em obra.

Esta abertura da obra ao espectador/participador, não apenas em ação física mas de significação, presente no conceito de *não-objeto*, nos conceitos propostos por Oiticica e nas obras de Lygia Clark, traz profundas alterações na produção de arte, principalmente no processo de concepção da obra, uma vez que o sujeito é incluído como elemento ativo, que influi sobre a proposição. As produções posteriores ao neoconcretismo compreendem a arte não necessariamente como uma presença física, mas como um processo no tempo, uma ideia ou mesmo uma ação. Romper com os suportes convencionais, criar novas teorias da arte e buscar novas estruturas implica na abertura de um amplo campo de discussão não apenas sobre as novas técnicas, processos de criação, mas o próprio questionamento de conceitos que pareciam inerentes à obra de arte, discussões que chegam inclusive a questionar o próprio conceito de Arte.

Referências

CLARK, Lygia. **A propósito da magia do objeto**, 1965. Disponível em: <http://www.lygia-clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20>, acesso em: jun. 2012.

FAVORETO, Fabiana; HIPÓLITO, Rodrigo; MARQUES, Michele. **A virtualidade nas proposições vivenciais**. Revista-Valise, Porto Alegre, UFRGS, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. Disponível em: < http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/26332>. Acesso em: jul. 2012.

FIGUEIREDO, Luciano. Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, 1959. In: **Experiência neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. **Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé"**, 1964. In: Programa Hélio Oiticica, Nº tombo: 0035/64. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acesso em: abril. 2012.

_____. O objeto - Instâncias do Problema do Objeto, 1968. In: Programa Hélio Oiticica, Nº tombo: 0130/68. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acesso em: fev. 2012.

_____. **O objeto na Arte Brasileira nos anos 60**, 1977. In: Programa Hélio Oiticica, Nº tombo: 0101\77. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acesso em: setembro 2011.

_____; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas - 1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Identidade: acasos e esquecimentos

Poéticas do Acaso:
um estudo sobre o processo criativo do grupo de arte computacional [+zero]

Fabrizio Augusto Poltronieri (Centro Universitário SENAC; UNESP)
Nicolau André Campanér Centola (Centro Universitário SENAC; UNESP)

Tomemos como ponto de partida o que denominamos simbolicamente como "[+zero]"[1]. Trata-se de coletivo dedicado a uma práxis teórica e artística baseada na ausência de chão firme dê segurança, sendo um índice de algo intempestivo, que busca aligeirar a vida através da invenção de novas possibilidades através de comportamentos absurdos. Estas possibilidades diluem-se em atos performáticos, ciências da linguagem, incursões ao mundo simbólico dos procedimentos lógicos da programação, instalações de dispositivos sensórios eletrônicos e do trato computacional da realidade. Tal sistema tem uma relação de conflito com a práxis vigente dos viciosos círculos da arte contemporânea.

Destaca-se o aspecto lúdico que permeia o trato do [+zero] com relação a arte, de onde nasce a recusa do uso do termo industrial "trabalho" quando nos referimos a qualquer proposta concebida pelo [+zero]. O sistema não trabalha, simplesmente joga: jogos despreocupados, com apenas algumas regras básicas em número reduzido que não pretendem expandir as obscuras definições sobre os "limites da arte". Eles não necessitam de objetivos para existirem. O único compromisso é com a falta de fundamento.

Os jogos tomam a arte como ficção ilimitada, sem compromisso algum com o real, campo marcado pela total falibilidade de nosso desejo de impor determinações a outrem. Já a ficção caracteriza-se pela liberdade irrestrita, pois livre é o que não tem sobre si outro que determine suas ações. A linguagem traz essa possibilidade, que no [+zero] toma corpo através do jogar encarnado na práxis artística, pois a beleza da arte reside no fato desta ser uma fina rede que tenta capturar as mais passageiras qualidades que se apresentam a nós. A arte tem seu modo se ser pautado pela criação de estruturas que são justificadas apenas por si mesmas, não devendo satisfação a mais nada fora da trama criada por sua própria linguagem. Este é o jogo por excelência da arte e adentrarmos nele como jogadores é crucial para a compreensão de como este modo de ser apresenta-se.

1. O website do +zero pode ser acessado em http://www.maiszero.org/

Nossa cultura está imersa na arte. Com isso adentramos um território arenoso, cuja tentativa de apreensão escapa por entre os nossos dedos, já que "cultura" é uma das palavras mais difíceis de serem definidas, não pela falta de definições, mas sim pelo excesso delas. Portanto, para tornar este terreno mais navegável e delimitado, vamos assumir a cultura como sendo "produto da agricultura. É ela um 'colher' (*colere*) das coisas arrancadas da natureza" (Flusser, 2007b, p. 23). O homem, ser de cultura, empreende o processo civilizatório através do ato de arrancar as coisas da natureza e aproximá-las de seu mundo simbólico. A cultura constitui-se por processos que o homem cria para tornar o mundo e seus fenômenos compreensíveis.

O aparato computacional sempre foi o elemento central dos jogos concebidos pelo [+zero], interessados sempre no desenvolvimento de um repertório difuso. O jogo básico proposto pelo sistema de arte é marcado por uma tensão primordial entre o que está já programado ideologicamente no cerne do aparelho computacional e na desordem introduzida pela perspectiva da práxis artística. Trata-se de jogar onde o que se busca é a perda do solo rígido que o aspecto simbólico da linguagem parece assegurar. É um jogar contra a linguagem do aparelho e contra a percepção automatizada que este traz ideologicamente inscrita. A introjeção da desordem no aparato computacional dá-se conceitualmente através do entendimento da arte como coisa que ocupa o espaço primeiro da liberdade, situando-a na esfera da cultura limiar entre a subjetividade das proposições do [+zero] e a intersubjetividade do jogo entre o aparelho e entre quem contempla e transforma as obras, permitindo conhecer o [+zero], os contempladores e a essência do aparelho, na medida em que cada elemento se espelha nos jogos propostos e exibe algo diferente do "eu" esperado. Este jogo dialógico se processa em *loop*, sempre retornando a novos lances regidos pelo acaso.

É sobre um modo delirante que se sustenta o fazer baseado no acaso do [+zero]. Para o [+zero] a arte, ficção pura, por si mesma já representa uma situação absurda que necessita ser recortada, colocada em confronto com um outro para que possa vir a ser percebida. A arte pode ser "ambas coisas" – verdadeira ou falsa – por, a princípio, não ser nada. Para o [+zero] esta é a regra do jogo da arte: apresentar um total descompromisso com qualquer outra coisa. Dai o [+zero] só poder ser considerado sério a partir desta premissa, que se origina de um estado de total não necessidade, mesmo que tal estado soe como absurdo. Todos os atos são contingenciais e é assim que os jogos propostos devem ser jogados. As regras que guiam os jogos não obedecem a uma ordem fixa, sendo intercambiáveis e combináveis em uma busca por certa organicidade, uma forma não prevista que nasce a partir da experimentação dos jogos no tempo.

É necessário esclarecer a natureza do aspecto performático desta práxis artística dedicada ao absurdo. No trato com o aparelho, assim como na própria natureza do jogo, o [+zero] se utiliza de corpos operantes. O jogo, apesar de ser obra intelectual e independente de qualquer outra coisa, é normalmente jogado por um corpo (jogador). A denominação de performance dada muitas vezes aos jogos concebidos pelo [+zero] é reconhecimento e afirmação destes corpos. As tensões presentes na maneira de jogar com o aparelho se refletem na relação do jogo com o corpo que dentro das ficções do jogo encontra sossego das pressões setoriais da coisa arte. Embrenhado nas possibilidades conferidas a ele pelo diálogo com o jogo, a liberdade é sagrada.

Quando relacionado à experiência da arte em geral, o jogo não é algo externo a esta, mas está no centro da produção e da fruição da obra de arte, aspectos que

constituem um só, já que fazer e apreciar se confundem no jogar. O jogo, como dado fundante da obra de arte, é independente do comportamento, do estado de ânimo ou da própria subjetividade de quem participa como jogador. O jogo não está condicionado por quem o joga, e muito menos determinado pelo jogador. Seu caráter autônomo dispensa a presença de um outro sujeito para existir. Os jogadores apenas asseguram a representação da instância maior que é o jogo em si (Gadamer, 2008).

Schiller (2002, p. 79) chama de jogo "tudo aquilo que, não sendo subjetiva nem objetivamente contingente, ainda assim não constrange nem interior nem exteriormente", definindo o belo como sendo um mero jogo entre um impulso sensível, identificado como sendo "vida" – todo o ser material e toda presença imediata nos sentidos –, e um impulso formal, que se sintetiza como "forma", compreendendo todas as possibilidades formais do objeto e suas relações com o pensar. O lúdico pode ser chamado de "forma viva", designando todas as qualidades relacionadas com a beleza que observamos e criamos. Jogo, neste contexto, deve ser entendido como um estado do homem, onde este se apresenta de maneira correlata à liberdade, relacionando-se com esta de forma desimpedida.

A beleza é a linha guia do jogador e o jogo é o alicerce que sustenta a cultura humana, encontrando na arte sua maior, mais livre e indefinida forma de expressão, servindo de modelo para todo o arquitetar que a linguagem e o pensamento formalizam e materializam. Schiller também observa que o impulso lúdico apresentado pelo jogo une mente e matéria, inteligível e sensível, corpo e espírito, sendo o jogo com a beleza uma afirmação espiritual, trazendo a liberdade em seu grau mais elevado. Para o autor esta elevação se dá pela via da contemplação, pois contemplar traz em si o pressuposto de um distanciamento da matéria, para que se perceba que esta também é uma forma de espírito, o que torna possível o desimpedido comércio sígnico entre a forma e a matéria sensível que se encontram em sua origem comum. Percebemos através da contemplação a presença do outro. Assim a personalidade do jogador se descola e ele não mais exerce sua vontade sobre as coisas, mas dialoga com elas. Ao mesmo tempo em que o homem se separa do mundo por este processo, ele também se vê nele, pelo fato da contemplação ser um procedimento de reflexão. O homem que joga torna a natureza objeto de seus procedimentos de informação, dando forma ao informe. A beleza transparece como resultado, por ser fruto de uma ética que não permite a degeneração do natural. Destruí-la é destruir-se.

Com relação ao jogador é necessário que exista um jogo atuando como elemento mediador. É o que ocorre na práxis e na fruição da obra de arte. Na confecção da obra, o jogo é travado contra o aparelho, no caso das obras computacionais, e na fruição o jogo estabelece-se com a obra em si, que incorpora todo o seu entorno poético e técnico. Do ponto de vista do jogador, a ausência de tensão no jogo com a beleza traduz-se como alívio pleno, relaxamento da necessidade constante de mediar conflitos entre objetos que se chocam constantemente. A separação entre o sujeito e a obra de arte através da contemplação faz com que o primeiro seja abandonado a si próprio, não tendo nada que diga a ele o que deve ser feito. Gadamer (ibidem, p. 181) diz que o jogador é dispensado até mesmo da "tarefa da iniciativa que perfaz o verdadeiro esforço da existência".

A experiência com o jogo da beleza permite a quem contempla também ser autor do que é contemplado, em uma eterna retroalimentação. Não há divisão entre produtor e fruidor. Há apenas jogadores. Gadamer afirma que a "obra de arte não é um objeto que

se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta" (op. Cit., p. 155).

Notamos a mudança que ocorre no jogador ao deparar-se com a experiência propiciada pelo jogo. O verdadeiro sujeito da relação é o jogo, e não o jogador. É o jogo que aciona o verbo, o elemento de transformação. A obra de arte é o que permanece na relação, embora também seja alterada, constituindo um enorme repositório que reflete a história do jogo, da qual é peça central. O jogo com o belo pode parecer frívolo e desnecessário, visto que a vida, em seu sentido biológico, não parece sentir necessidade da beleza para sua manutenção. É este jogar, em sua aparente superficialidade, que aproxima a natureza do homem, permitindo a ele, pela cultura, colocar em jogo a realidade, desprendendo-a da natureza. Nasce do jogo uma nova espécie de ser, essencialmente livre, através do qual o jogador pode manipular desimpedidamente as coisas, dando a elas significados anteriormente não estabelecidos.

Este jogador compreende que o impulso inerente ao jogo é uma atividade que forma o sujeito e o mundo, pois este submete-se aos ânimos do homem, resultando em aparência. Ser um jogador é ser um cultivador que pelo jogo lúdico transforma as propriedades da matéria através da forma. Embora o jogo tenha este aspecto desinteressado, essencial para a liberdade que é assegurada, o jogador deve levar a atividade a sério para que o jogo se consume.

É neste sentido unificador, como sendo "o lugar onde o homem é mais completo" (Duflos, 1999, p. 75), por este lugar encarnar a liberdade, que o [+zero] entende o conceito de jogo e o aplica. Dai advém centralmente o fato das proposições do sistema de arte não serem chamadas de trabalhos, mas sim de jogos.

Assim a falta de fundamento está exposta ao mundo e sua produção fenomênica pode ser contemplada, a partir dos jogos propostos e realizados no ambiente de total queda representado pelo contemporâneo abismo da arte atual.

Referências

DUFLOS, Colas. *O jogo*. De Pascal a Schiller. Porto Alegre: Artmed, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

_____ *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____ Forma e material. *In: O mundo codificado*. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

_____ *Natural:mente*. Vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

O ATO DE ESPERA EM UMA POÉTICA DO DESENHO

Glayson Arcanjo (FAV / UFG)

Introdução

Nesse texto pretendemos abordar o ato de *Espera* como constituinte de uma poética em Desenho, tomando como ponto de partida os processos de criação da obra *Desenho na Espera*, desenvolvida durante a exposição *Mala Flor Sacola de Retalho*, realizada em conjunto com as artistas Cláudia França e Camila Moreira, nos meses de novembro de 2007 a fevereiro de 2008, na galeria de Arte Ido Finotti em Uberlândia, MG.

Mala Flor Sacola de Retalhos, abriu discussões para se pensar aspectos referentes aos espaços de exposição, questões do espaço público e espaço privado, propostas de ocupação, freqüência e permanência de pessoas nestes locais expositivos, e por fim, o compartilhamento de uma experiência individual tornada coletiva. A proposta da exposição, de um modo geral, permitiu que os 03 artistas ocupassem, durante 20 dias, as dependências da galeria Ido Finotti e transformá-la em um atelier coletivo. Os artistas se propuseram a conviver e trabalhar em um espaço comum, recebendo outros artistas da cidade para conversas sobre processo de criação neste espaço público e tornado, por eles, privado. Encerrado os vinte dias de permanência dos artistas a galeria foi aberta a visitação e, só então, o resultado dos processos desenvolvidos puderam ser vistos pelo público.

Desenho na Espera

A obra *Desenho na Espera* se deu a apartir desta permanência e com a descoberta e vivência diária das particularidades do espaço fisico da galeria, bem como a escolha de um lugar especifico para a realização do processo, neste caso, um corredor de 6x3 metros (Comprimento x Largura).

O período inicial do processo é precedido por uma aparente não-ação. Cabe lembrar que nos processos de criação há instantes que são tempos para não-ações e tempos para agitamentos. Durante este período depara-se com um tempo que parece escorrer lentamente pelas mãos. Nele trabalhamos para o nada, mas o nada pode conter o ins-

tante onde o salto aparece. Momento este onde, mais que rapidamente, é preciso agir, na ilusão de que nada fuja na medida em que o tempo parece escorrer. É como ficar à espera pelo instante certo de atacar. Tal atitude poderia se assemelhar a um caçador que espreita sua presa. Entendido assim, é preciso não deixar que toda potência dos atos produtivos escape, mas só é dada a possibilidade de captura a quem encontra-se em estado de abertura, tarefa que cabe àquele que está a tatear no fora da linguagem, como reforçado pelo pensamento de Flusser, " Se pudesse captar o momento da explosão, esse momento fugaz no qual ainda não sou língua, mas já não sou inarticulado, se pudesse captar esse momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos, teria captado a origem da língua" (FLUSSER, 1996, p. 264).

Um paralelo entre o *momento da explosão,* citado por Flusser, com o momento da descoberta poderia ser feito, pois estes são anteriores à captura, à posse ou à apropriação e abrem situações que são antes, indizíveis e indefiníveis. Tem-se algo que não pode ser escrito, falado ou desenhado sem que haja a sensação de perdas, justamente na passagem das idéias para o campo material. Estes ao serem trabalhados em uma obra em processo se aproximam de um *não sei o quê*, que, por um instante, parecem vir à tona.

Seria este período, onde aparentemente não se *vê* nenhuma criação acontecer (mas que por outro lado se cria internamente) o lugar necessário para que outra língua se origine? A este período, que é o da expectativa pela explosão da imagem, "no êxtase da novidade da imagem" (BACHELARD, 1974, p. 341), poderíamos também chamá-lo Desenho?

A etapa seguinte do processo se deu com a inserção, pelo lado de fora da porta da galeria, de um conjunto de palavras confeccionadas em papel, e que, se lidas por quem ali passasse formariam diferentes variações. Diariamente cada uma das letras era reposicionada nos vidros das portas, apresentando por dias seguidos soluções composicionais, disposições e alinhamentos diferentes.

Figura 01. Fachada da Galeria Ido Finotti com palavras posicionadas no vidro. (Arquivo pessoal).

Variação 1 (Figura 01): **DESENHON AESPERA**
Variação 2 (Figura 06): **DESEN**
HONA
ESPERA

Observar estas variações e um possível movimento criador aparentemente contido e expresso no corpo do texto através das letras e de seu reposicionamento diário, leva-nos às seguintes questões: Como efetuar uma única leitura e extrair um único sentido para o texto deixado no vidro? E como querer definir um único sentido ao texto, se leio, releio e refaço este mesmo texto por meio das diversas entradas e possibilidades de leitura e sentido que o texto me propicia?

Pensando o lugar da arte como lugar para a descoberta, tomo de empréstimo algumas abordagens disseminadas por Barthes, para quem um trabalho de leitura é sempre um trabalho de olhar outra vez, olhar novamente e mais uma vez. Ler passa então a se conectar com o encontrar, de modo a abrir a leitura a outros textos.

> Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentido é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes, os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em devenir, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico (BARTHES, 1992, p. 45).

Ler na pluralidade é também dar voltas e retornar, "descaminhar" em trajetos onde o voltar nunca é a mesma coisa que o ir. É um caminhar na areia da praia que depois volta pisando em suas próprias pegadas. Mas na volta apaga-se numa pisada nunca coincidente com o caminho da ida, assim como ao ler de novo esquece-se ou atualiza-se o texto para que surjam outras leituras.

Para Barthes a primeira leitura é amorosa; devemos nos dar, e dar à leitura, "liberdade de ler o texto como se já tivesse sido lido" (1992, p. 49). Mas ela deve avançar. É por isso que ouvimos duas ou mais vezes uma mesma música, revemos *infinitas* vezes um filme adorado, relemos um poema, um livro ou um texto. Não olhar de novo para uma mesma pintura, uma foto ou um desenho é não dar chance a *textos* não-lidos num primeiro momento.

No interior da galeria de arte Ido Finotti o trabalho do artista, estando em processo, passou a se adequar a este corredor de aproximadamente 3x6m. As portas aqui já descritas se situavam neste corredor e o texto, formado de palavras de papel, estava colocado na parte de fora sobre os vidros.

Figura 02. Letras de papel colocadas no vidro da porta da galeria e reflexo gerado. (Arquivo pessoal)

Do interior da galeria, olhar através do vidro possibilitava ver o reflexo das palavras e o que havia do lado de fora. Deste ponto de vista observava-se uma escadaria, a praça, o chão de paralelepípedos, algumas árvores, pedestres, monumentos e o céu.

Mas as palavras confeccionadas em papel e lidas pelo lado de fora, só podiam ser vistas, no interior da galeria, por seu verso, ou seja, por seu contrário (Figura 02).

É somente quando o sol inicia sua descida rumo ao horizonte e atravessa o vidro fazendo incidir seus raios de luz sobre a parede dentro da galeria, que novamente se fará surgir, não mais o texto invertido, mas as palavras lidas “pelo seu direito” refletidas na superfície da parede. A leitura se dá, não pela materialidade de cada letra recortada no papel, mas por outra qualidade, a de espectros ou de sombras. É por esta relação entre a matéria e sua sombra que alcançaremos uma dupla visualização para o texto produzido: a primeira na materialização do papel colado na porta de vidro e a segunda dada por seu caráter virtual produzido pelo surgimento da sombra na parede da galeria.

Figura 03. Sombra das letras projetadas pela incidência da luz na parede da galeria. (Arquivo pessoal).

O que podemos perceber é que existe na distância entre a matéria da letra e sua sombra, algo próximo a uma projeção, que só é possível pela incidência da luz do sol nas portas e na parede da galeria (Figura 03). A dispersão da luz torna-se ponto chave para desencadear outros procedimentos requeridos pela própria obra em processo. É por esta via, a da compreensão destes procedimentos, em proximidade com os princípios da câmara óptica, que vamos aqui, aproximar as linguagens do desenho e da fotografia.

Falar do tempo, do aparelho fotográfico e do desenho nos remete aos estudos de Hockney, que pretende reencontrar na História da Arte, os modos de produção das pinturas de grandes artistas. Em sua pesquisa ele trata da diferença entre o Traço realizado pela mão e o deixado pela luz:

> Todos os traços desenhados tem uma velocidade que em geral pode ser deduzida: tem um principio e um fim, e portanto representam o tempo bem como o espaço. Mas o decalque de uma fotografia contém mais "tempo" que a fotografia original (que representa somente uma fração de segundo), porque a mão leva mais tempo para fazê-lo. (HOCKNEY, 2001, p.26)

Desenhar também passa pela ação de traçar linhas que reorganizam as sombras nas paredes. A intenção de congelar o tempo através do ato de olhar, e posteriormente querer reter as letras em sombra por meio da ação de desenhar, faz com que a mão agarre o lápis e realize marcas com o grafite na mesma superfície que antes era tocada somente pelas sombras.

Mas a passagem das sombras projetadas na parede é permeada por deslocamentos temporais muito rápidos e efêmeros, que dura o curto período de tempo que o sol leva para se pôr, ou dito de outro modo, à medida que ele desce em direção à linha do horizonte, mais rápidos são os movimentos que deslocam as letras na superfície da parede. (Figura 04)

Figura 04. Passagem do tempo pelos registros do pôr do sol. (Arquivo pessoal).

Figuras 05 e 06. À esquerda: processos de trabalho e tentativas de contorno das sombras na parede. À direita: sombras, letras e sobreposições de desenhos projetados e traçados . (Arquivo pessoal).

No processo de criação somos tanto caçador como aquele que será caçado. Na tentativa de reter as sombras das palavras em projeção e em movimento, podemos concluir que este deslocamento causado pela luz do sol em seu entardecer, é muito maior e mais rápido que a tentativa de decalcar com mão e lápis o movimento das mesmas letras, fazendo com que esta estratégia dentro do processo, seja tanto uma estratégia de caça quanto de ser caçado, nos aproximando de um procedimento de captura que trabalha na ordem do inalcançável.

É somente pelo desejo, por querer decalcar, que começamos a dilatar o período das ações, pois é preciso um tempo muito maior para que o lápis contorne cada uma das letras. Tentar desenhá-las por inteiro, como um modo de reter todas as sombras das letras na superfície torna-se, portanto, uma tarefa impossível, por mais ágeis que sejam os movimentos da mão do artista. Temos então, um desenho que se encontra constantemente num estado cíclico sempre por recomeçar. (Figura 05)

Aceitar os riscos de um processo de criação é estar mesmo em constante recomeço. Espantar-se e ao mesmo tempo fugir. Ser atraído e afastar-se. Envolver-se em uma fuga tanto quanto em uma impossível permanência.

Se acreditarmos que o desejo que impulsiona o ato criador tende a esvaecer com o passar do tempo, torna-se improvável a fixação deste instante, pois ele será sempre outro. Não se vive uma obra em instância. Deste modo, quando será o momento de iniciar uma nova espera ou um novo desejo de um desenho sempre por vir?

Aceitar os riscos de um processo de criação é estar mesmo em constante recomeço. Espantar-se e ao mesmo tempo fugir. Ser atraído e afastar-se. Envolver-se em uma fuga tanto quanto em uma impossível permanência.

Se acreditarmos que o desejo que impulsiona o ato criador tende a esvaecer com o passar do tempo, torna-se improvável a fixação deste instante, pois ele será sempre outro. Não se vive uma obra em instância. Deste modo, quando será o momento de iniciar uma nova espera ou um novo desejo de um desenho sempre por vir?

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Indagações Sobre a origem da Língua**. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). No vazio do Mundo. Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

POSSIBILIDADES, IDÉIAS E AÇÕES. ESTUDO DE UM PROCESSO ARTÍSTICO

Iara Cerqueira (Escola Municipal Artur de Sales – Salvador/Bahia)

Participação/ação, prováveis desdobramentos.

A dança contemporânea tem buscado modos de continuidade e permanência por meio de alternativas de natureza diversa. Uma das possibilidades que emergem desse desafio se situa em realizar ações de compartilhamento entre diversas áreas além de movimentos como encontros, bate-papos e outros jeitos de fazer/pensar dança numa perspectiva também conceitual. Segundo Muller (p.77, 2012):

> "A dança contemporânea, sob uma condição conceitual, reflete suas interrogações sobre sua materialidade, seus espaços, o lugar do espectador e a relação institucional em seus processos e práticas, implicando-se na ampliação do próprio campo, na construção do próprio aparato institucional e na politicidade inerente à recusa de definições apriorísticas que buscam circunscrever o que cabe nesse campo artístico".

Todo projeto, qualquer que seja ele, de caráter artístico os vínculos se formam advindo de uma necessidade humana de estreitar relações de afeto, de parceria e de uma constituição que emerge da própria potência do artista de criar compartilhadamente, nesse sentido institui-se uma rede colaborativa que vai além da simples ação momentânea, mas de uma relação causal e efetiva. A criação compartilhada existe desde a década de 1960 em outros ambientes como o teatro, em dança a proposta de criação destituindo hierarquias e apontando esse pensamento em que autorias são compartilhadas é relativamente nova, a partir dos anos 1990 e aponta a necessidade de problematizar questões políticas, construir relações, produzir conjuntamente e revisitar o lugar do espectador-artista na obra. Atualmente artistas se reúnem buscando alternativas para essa prática coletiva, fomentando o que chamamos de *ações colaborativas*, que são parcerias e encontros promovidos por artistas com foco em determinadas investigações criativas, porém sem a obrigatoriedade de uma continuidade, mas de uma necessidade momentânea, ou seja, "... dança é formulada corporalmente, a partir das sínteses resultantes dos relacionamentos que o corpo estabelece em seu contexto de existência". (BRITTO p.1, 2009). Essa prática em formato temporário é destituída

de regimentos ou normas de continuidade, mas tecido pela relação de paridade que fomenta cada vez mais o universo dos artistas da dança contemporânea. Pensar e refletir em conjunto partindo de pressupostos evolutivos promove entendimentos e possibilidades de associações perceptivas, nessa continuidade pesquisadores nos ajudam a construir redes de conexão aos estudos de processo de criação em dança. Discutir dança sob o viés co-evolutivo, produz um embasamento que beneficia a possibilidades e continuidade dos estudos sobre processos de criação com conceitos/teorias de diferentes autores, viabilizando a documentação e configuração de uma obra em processo. Nesse sentido, rascunhos, estudos e pesquisas refletem o pensamento dos autores nos procedimentos criativos, apontando e organizando ideias na criação em dança. A escolha e utilização da videografia foi primordial para a constituição da pesquisa, estende as possibilidades de comunicação e em virtude das singularidades que existem no processo de criação permite articular inúmeras problematizações discutidas no contexto social/pessoal as quais se encontram inseridas artista e objeto de estudo. A dança que se propõe apresentar é uma ação cognitiva do corpo, na contramão de um pensamento que prescinde de auto-explicações, busca-se uma proximidade com o público pelo contexto, pelos sons, enfim, por uma estética não espetacularizada, nem pela tradução literal corpo/movimento.

Praticando teoria/prática como forma de conhecimento

"Sete Tons de uma Poesia" é uma pesquisa de dança com alunos da Escola Municipal Artur de Sales, em Salvador/ Bahia. O projeto foi desenvolvido por dois artistas baianos com linguagem diversa propondo a criação e a apresentação de um trabalho criativo que abrangesse uma pesquisa teórico/prática entre videografia e dança. Os estudantes dessa escola atuam num contexto adverso marcado por violência e outros fatores de exclusão social. A pesquisa foi desenvolvida em um ambiente marcado pela violência que atualmente se encontra inserida nos bairros de periferia da cidade de Salvador/ Bahia. O objetivo do projeto é apresentar em colaboração artística um diálogo imagem e corpo, suas intersecções e interações tendo como referencial a vulnerabilidade desses indivíduos em formação que habitam o bairro do Alto de Santa Cruz e frequentam o ambiente escolar. Para essa composição inicialmente os artistas criadores revisitaram seus processos criativos, conversaram bastante e identificaram ações criativas que culminaram em questões que chamaram de *matrizes*. Esse conceito é aqui entendido, segundo Cecília Salles em sua obra Redes da Criação, como as singularidades processuais que mostram "as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra" (2006, p. 125). Durante os encontros inquietações regeram interesses dos autores, como os sons locais, a corporeidade das crianças e suas formas de organização nesse ambiente escolar, que foram identificados como essas *matrizes*, transversalmente à: tensão nos corpos, instabilidade no tronco e a relação professor/aluno. Importante ressaltar como o trabalho com o vídeo, e a improvisação como transposição e procedimento de investigação e na apresentação em cena viabilizaram os interesses estéticos desse projeto de dança. A improvisação como procedimento utilizado em todo o processo de investigação/ criação e durante a apresentação da obra se justifica pelo argumento da pesquisadora

Cleide Martins que apresenta dança a partir de uma visão sistêmica. A Visão sistêmica possibilita entender que qualquer objeto pode ser estudado a partir desse entendimento, por exemplo: um conjunto de dançarinos em cena, um conjunto de pessoas na rua, o corpo que dança, etc. Segundo Jorge Albuquerque Vieira: "Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto de partilha de propriedades"(2006, p.88). Cleide Martins cita: "improvisação é dança menos ordenada, mas altamente organizada. Configura um modo de organizar as informações com finalidade comunicativa." (2002, p.54). Ao refletirem sobre essas matrizes de forma compartilhada, percebe-se a lógica que rege uma criação coletiva, e segundo a citação de Cecília Salles:

> Essa visão de processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo (2006, p.22).

Na continuação, foram escolhidos alguns materiais de investigação como sacos plásticos, máscaras e exercícios de aula. Foram feitas anotações nos cadernos, como um rascunho e nas experimentações práticas foram utilizadas músicas de repertório variado, em sua maioria de autores desconhecidos do universo das crianças. As anotações serviram como guia durante nosso processo artístico criativo. O modo como o corpo aqui é entendido possibilita também pensar *corpo como texto,* ou seja, fluxo de informações não estanques, interativas, com capacidade de produção sígnica e com alta complexidade organizativa. Um fator importante e citado pela pesquisadora Adriana Bittencourt Machado diz respeito ao seu entendimento de imagem como *proposições do corpo*. As imagens dos corpos das crianças, posteriormente apresentadas no vídeo durante a apresentação e como transposição escolhida para compor o argumento artístico, além da dança, atuam segundo a sua citação: "Desenham-se através de fluxos informacionais: no movimento que desliza e modifica as interfaces entre corpos e entre corpos e ambientes" (Bittencourt Machado, 2007, p.42). Estudar os processos de criação, documentar e tornar acessíveis a complexidade do ato criativo agencia curiosidades e "permite ver a obra sobre uma nova abordagem: a do processo e não do produto" (CIRILLO, GRANDO, 2010, p.7). Aproximar teoria à prática permite entendimentos sobre procedimentos do percurso criativo possibilitando descrever sob os atos criadores a partir de uma integração operação/ação. Segundo Jose Cirillo (2010, p.7) o *percurso poético* é o caminho seguido pelo artista com sua dinâmica e suas oscilações próprias de um sistema aberto e complexo, em estado contínuo de busca e adaptação.

> "É fato que os documentos do processo trazem em si dados sobre a ação da mente criadora: podem ser encontradas as mais diferentes informações que revelam momentos das reflexões durante o processo de criação. Dentre elas, toda a gama de experimentações que antecedem a produção da obra: forma, dimensão, cor, material etc." (CIRILLO, GRANDO, 2010, p.6).

Possíveis conclusões

Fazer dança na Bahia, implica em posicionamentos políticos necessários para continuidade e existência, principalmente em relação à ideia de compartilhamento, que argumenta e propõe questões pessoais dos artistas envolvidos, seja de dança, artes visuais, teatro ou música. Verifica-se que o processo criativo auxilia a um discurso de autonomia assim como interrogações particulares tendo o corpo como manifesto, como questionador e propositor. O caráter conceitual que emerge em muitas discussões em relação à maioria das danças que são criadas, se caracteriza pelos objetivos e propósitos do artista/criador, nesse sentido aproximativo rege ações nas experimentações criativas, consequentemente mostra singularidades, preferências estéticas e o contexto em que o artista se insere. Durante o processo de criação artística e na atuação enquanto professores surgiram fissuras que resvalaram em argumentos que se localizaram no discurso da professora Amanda Gurgel (RN) que ficou conhecida após fazer um discurso na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte a respeito da situação da educação no Estado, resultando num vídeo acessado por mais de um milhão de internautas no YouTube. A escolha do discurso proferido pela professora como sonorização dessa pesquisa foi sugerida em um determinado momento do ensaio e se situa em continuar a discussão implantada por ela, em relação à situação dos professores públicos, propondo-se nessa atuação artística enquanto profissional da área uma ação continuada com função crítico/política.

Segundo Katz (2005), *dança é o pensamento do corpo*, pensar dança nesse contexto, significa pensar corpo como *mídia de si mesmo* (GREINER, 2005, p.130), em que as informações oriundas do ambiente, ao serem processadas juntamente com as informações presentes, reconfiguram-se continuamente, ou seja, significa pensar corpo como agente de negociação, um corpo que co-evolui com o ambiente e, que, portanto renegocia constantemente sua coleção de informações. O artista não é mais mero receptor, mas agenciador de informações, o artista contemporâneo compõe uma dança que necessita um olhar mais crítico não um mero executor de uma tradução literal do texto/movimento, mas um organizador de possibilidades interativas e proposições corporais. A aproximação teoria/prática possibilita o desenvolvimento de um pesquisador em dança, o que difere de um produtor de arte mecanizada, direcionada a uma demanda de mercado. Nesse sentido, pensar dança como forma de conhecimento significa fazer um estudo reflexivo, consequentemente propondo-se um despertar sobre esse/aquele processo criativo, produzindo conhecimento que impulsionará a novos desdobramentos acerca de um processo de criação artística. Pensar nessa proposta como ação coletiva viabiliza os discursos se cruzarem e as experiências pessoais se tornam comum na medida em que ocorrem similaridades e identificações pessoais. Durante a temporada de apresentação da performance em locais diversos da cidade demandas importantes se instauram no corpo da dançarina de forma processual como: a voz da performer, o discurso da professora, o espaço, sons, imagem das crianças e o ambiente compuseram toda a estética para apresentação da obra. Na cena o corpo reage continuamente, se reorganizando a partir desse ambiente, interagindo e tecendo uma relação permeável e fazendo inferências pessoais que se tornam fatores constitutivos da dança e do principal objetivo operacional dessa criação artística, provocar um espectador crítico.

> (...) Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas associadas ao perfil e história psicológicos dos criadores. (VIEIRA, 2006, p.47).

Referências:

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. V Reunião Científica de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE)2009.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena Tania. Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

MÜLLER, C. G. Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual. Dissertação (Mestrado em Artes) – UERJ, Rio de Janeiro, 2012.

MARTINS, Cleide. Improvisação Dança Cognição – os processos de comunicação no corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP, 2002

MACHADO, A. B. O Papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2007.

SALLES, Cecília de Almeida. Redes de Criação – construção da obra de arte. Vinhedo – São Paulo: Horizonte, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento- arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão, 2006.

Videografia

Sete Tons de uma Poesia: http://www.youtube.com/watch?v=x25NwlQxNcc

Amanda Gurgel(RN): http://www.youtube.com/watch?v=4P2QXsvxa6Y

Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino-americano

Isabel Regina Augusto (FACITEC / PPGHIS /UFES)

Influências ou influxos que contribuem na formação do Cinema Novo

Afirma-se, com razão, que o *hobby* de crítico brasileiro sempre foi buscar influências, de preferência no exterior e em particular nas metrópoles, ou seja, nas cinematografias hegemônicas, e que isto revelava a condição de dependência do intelectual como do artista colonizado. Esta afirmação encerra uma verdade compartilhada por importantes estudiosos da cultura nacional. Trata-se da constante necessidade do aval estrangeiro por parte do intelectual brasileiro, como denunciado por Jean Claude Bernadet (1974 e 1991) e Maria Rita Galvão (1981 e 1983), considerado por Paulo Emílio Salles Gomes (1980) como sinal da sua "inconfidência cultural" e chamado por Glauber Rocha de "complexo colonial" não só no *Manifesto Estética da fome* de 1965 (1963, **1965,** 1981 e 1983).

Indica, passados mais de 40 anos, a permanência desta questão colocada pelo fenômeno tratado na tese sobre a contribuição do Neo-realismo para o surgimento do Cinema Novo em 2005 na Itália, as respostas dadas no mesmo ano pelo professor de Literatura Comparada, João Cesar de Castro Rocha (2005) no Brasil, ao buscar explicar os motivos para a onda de fascinação ocorrida nos finais dos anos 1990 e início do Novo Milênio com as produções brasileiras indicadas ao Oscar de melhor filme "estrangeiro", como observado a partir das indicações de *Central do Brasil*, Walter Sales Junior, 1998 e *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002.

Segundo João Rocha, tal fascinação se dá por duas razões, sendo a primeira do ponto de vista comercial, simples e legítima, já que tal indicação ao Oscar significa abertura de portas para novos mercados de trabalho. E a outra, "menos risonha", está justamente na necessidade do aval estrangeiro que revela a atual esquizofrenia da cultura brasileira, pois segundo explica o mesmo autor, de um lado não se abandona a procura do "Brasil profundo" (que corresponde à ideia de uma produção autêntica e realista como a poética cinemanovista), e do outro, eterniza-se a "fórmula Carmem Miranda" (atriz que representa o esteriótipo da brasileira transformada em produto exótico para consumo nos filmes norte-americanos). João Rocha acaba por denunciar

que a fim de corresponder às expectativas do mercado estrangeiro, os brasileiros se transformaram em "profissionais da nacionalidade" (idem J.C.C.ROCHA, 2005).

Ambos filmes citados indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro, de modo particular o último, *Cidade e Deus* (Meirelles, 2002), se encaixa à perfeição na classificação de Castro Rocha. De fato este é posuídor de vários aspectos que remetem à proposta neo-realista assimilada pelo Cinema Novo, tendo sido apontadas semelhanças com *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, que também retratava uma favela, e representa o "modelo do Neo-realismo brasileiro". Por outro lado, uma questão bastante polêmica tal filiação já que embora os atores sejam da comunidade e a história "real", Meirelles lança mão e se atém ao modelo consagrado dos filmes de ação hollywoodianos, não obstante a estratégia de divulgação do filme tenha habilmente valorizado os aspectos "realistas" ou "o tempero cor local" como afirma João Rocha, para atender ao que o mercado externo demanda do filme brasileiro pós-Cinema Novo**.**

A continuidade da ruptura – ou - a permanência da mudança

Analisar os influxos neo-realistas no Cinema Novo brasileiro é observar a continuidade no tempo de um movimento renovador - de ruptura - o Neo-realismo – como "ondas" – sendo uma delas o Cinema Novo. Tal caminho nos conduziu ao estudo antropológico do brasileiro, aquele *sujeito* ao qual nada lhe pertence e, paradoxalmente, ao mesmo tempo nada lhe é alheio, que constrói sua identidade na multiplicidade. É Bernadet a recordar que *"niente ci è allieno, dal momento che tutto lo è"*, traduzindo, por sua vez, o crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes. Como depois escreverá o antropólogo Darcy Ribeiro (1996): o brasileiro é aquele que não é mais o branco europeu, nem é mais índio, mas tampouco negro. Mas algo novo, coisa nova, fruto das três "raças" e culturas.

Em entrevista a Michel Ciment, na Revista *Positif* de 1967, por exemplo, Glauber Rocha confirma e explica ao falar de *Terra em Transe*: "tomar as lições dos mestres, mas invertendo o conteúdo e a forma: isto é *antropofagia estética*" (G. ROCHA 1981, 92). E, ainda, como uma resposta a Glauber Rocha no livro de 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e, posteriormente em *Revolução do Cinema Novo* (1981) no qual recordava seu artigo que lançava o Cinema Novo em 1960-1961 nas páginas do *Suplemento Cultural do Jornal do Brasil* (no qual comentava o Festival de Santa Margherita Ligure que representa o lançamento internacional do Movimento), e estimulava como líder a realização de mais filmes por parte dos jovens cinemanovistas com vistas a conquistar os festivais internacionais como aquele da *Columbianus*, como bases de apoio (justamente como estratégia instrumentalizando também o costume brasileiro de valorizar o aval externo), onde, augurava em conclusão o líder cinemanovista: "*através desse festival, nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo colonial"* (G. ROCHA, 1981, 104)[1].

Adelio Ferrero (1975, 28), por exemplo, confirmando a observação de Ismail Xavier (2002), de que este fenômeno dos anos 1960 no Brasil foi interpretado numa ótica fanonista, afirma que na leitura da crítica européia (feita naqueles anos 1970)

1. Grifo nosso.

dos filmes cinemanovistas acompanhava-se o modelo da uma figura de intelectual revolucionário da qual se hipostatizava o "terceiro período" da conhecida periodização de Frantz Fanon (1966, 160-161), "do 'processo liberatório do intelectual colonizado' (ou seja, o da 'literatura de luta, literatura revolucionária, literatura nacional'), como se a primeira fase ('o período da assimilação integral se encontrarão na litertura de colonizados, parnasianos, simbolistas, surrealistas') e a segunda ('período da angústia, do desconforto, experiência de morte, experiência também de náusea'), fossem já consumadas, fundidas e absolvidas em uma reconquistada identidade revolucionária". Um problema, o da identidade nacional, como indicava este autor em acordo entre outros com Ismail Xavier, e como verificado e confirmado em nossa pesquisa, está no centro do Cinema Novo. E que, como protagonista, trata da figura do intelectual colonizado e realiza um grande e importante *passo* na sua luta de libertação.

Originalidade – repetição e criação

A predominância dos caráteres criativos sobre os repetitivos no modo de produção cultural brasileiro manifestado com o Cinema Novo pode ser visto à luz das reflexões acerca dos estudos da subjetividade no campo histórico feitos pela estudiosa Luisa Passerini em *Memória e utopia – o primato dell'intersoggettività* (2003, 11-12). Ao falar dos últimos avanços e mudanças no debate internacional da subjetividade como categoria conceitual para as disciplinas histórico-sociais; destaca a validade "do esquema que havia apresentado como base para o estudo da questão do sujeito dentro da perspectiva histórica"(...). Tal esquema prevê três áreas de significado da subjetividade em âmbito histórico. Na primeira área, observam-se as relações entre subjetividade coletiva e individual, como ocorre no âmbito de um movimento cultural como em nosso caso e a maneira como os seres humanos se fazem sujeito da história; e na segunda, a subjetividade compartilhada através dos tempos e do espaço, no campo da identidade e do imaginário. Quanto aos estudos no primeiro campo, Luisa Passerini (2003, 11-13) sublinha como nestes:

> (...) geralmente a historiografia reservou particular atenção aos comportamentos considerados imitativos ou induzidos, por exemplo, na relação entre as classes altas e baixas, no lugar de estudar os entrelaçamentos de autonomia, de liberdade e condicionamento, mas também de consciência e de semiconsciência, que dão origem a itinerários coletivos e individuais, a estratégias e práticas de variadas naturezas.

A partir desta ideia podemos situar o percurso do movimento Cinema Novo, pois não podemos observá-lo senão como fruto da tomada de consciência de "intelectual colonizado" que se faz no interior de um itinerário coletivo, de um grupo, de uma *geração*, que fez um movimento cultural renovador. Embora tendo surgido principalmente a partir de um modelo externo, mas transformando ao ser apropriado.

A segunda área de significado da subjetividade do referido esquema por sua vez nos ajudar a compreender a forma de produção cultural operada pelos integran-

tes do Movimento cinemanovista. Esta que denominou "*subjetividade acumulada*" e que, segundo explica a estudiosa, tem origem nas representações coletivas de Emile Durkheim, nas mentalidades dos "*Annales*", da memória coletiva de Maurice Halbwachs e trata-se do campo da *identidade* e do *imaginário*, como forma de subjetividade compartilhada através dos tempos e dos espaços. As afirmações desta autora sobre a "subjetividade acumulada", feitas conforme explica, em razão das críticas de reificação dirigidas ao conceitos de "mentalidade e representação", nos ajudam a compreender o caso brasileiro – o modo de produção antropofágica do cineasta cinemanovista como *intelectual colonizado em luta pela sua libertação*. Como já acenado anteriormente, nos diz Luisa Passerini (2005, 11-13): "aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não é submetido também a inovações, e neste processo o elemento criativo se cruza inevitavelmente com aquele repetitivo, se bem que um dos dois prevaleça em cada diferente caso, podendo um transmutar no outro".

Pois no Cinema Novo o artista elabora antropofagicamente os diversos influxos herdados – no espaço e no tempo - processo no qual prevalece o e caráter criativo de acordo com nossa observação, de modo geral e desde o princípio do Movimento, ainda que em sua primeira fase possamos observar uma certa prevalência do caráter repetitivo como vestígios do modelo imitado. Mas que sofre entrecruzamento que o torna sempre mais original (nos 2º 3º períodos) e inegavelmente "brasileiro". Como observava Renés Gardies (1974, 41-94) sobre os filmes de Glauber Rocha, por exemplo, e que julgamos válida para o conjunto da obra cinemanovista a partir dos casos analisados, quais *Barravento*, *Vidas Secas*, *Porto das Caixas* e *O desafio*.

No caso da vague brasileira, a influência nem sempre é negada e, às vezes, até mesmo quando é reivindicada, é contemporaneamente quase cancelada pela carga criativa daquele que deveria ser o "objeto de influência", ou seja, o cineasta latino-americano. Desse modo, ainda que certamente não tenha alcançado o terceiro período ou estágio de Frantz Fanon, conforme advertiu Adélio Ferreiro em 1975, com o Cinema Novo o intelectual colonizado dá um *passo* importante em direção à sua transformação de "objeto de influência" a *sujeito* de sua arte.

Entretanto, deve-se assinalar que, de fato, válida a advertência de Ferrero, por exemplo, este importante *passo* não é garantia de conquista da almejada emancipação com o fim do "complexo colonial" do intelectual brasileiro e, por extensão, latino-americano. Afinal a sua inserção como cinematografia subdesenvolvida significa uma série de consequências que dificultam o alcance de uma verdadeira emancipação do artista (SALES GOMES, 1998).

Pois se é verdade que antes do Cinema Novo geralmente o artista e o intelectual brasileiro (colonizado) buscava apenas copiar o modelo hollywoodiano e a crítica igualmente dependente julgava as produções nacionais segundo o aval estrangeiro, após o Cinema Novo, no qual o cineasta brasileiro avançando um *passo* no caminho de sua libertação do pêso colonial, tendo criado um imaginário cinematográfico para o país, por sua vez pode experimentar a "esquizofrenia cultural", indicada por João Chaves. Justamente, quando segundo denuncia este autor, muitas vezes o artista se faz "profissional da nacionalidade" ao se equilibrar perigosamente entre a "descoberta do Brasil profundo", com uma estética realista herdeira do Cinema Novo, fornecendo "*plus de realidade*" como um novo valor agregado ao produto, e respondendo às novas expectativas do mercado externo ao produto brasileiro pós-Cinema Novo, mas ao mes-

mo tempo mesclando alguns requisitos do esteriótipo, "envolvendo-o" pela fórmula estética da narrativa hollywoodiana, para se adequar e atender às demandas de um mercado globalizado.

O que desemboca no problema da denunciada "cosmética da fome" batizada e polemizada pela estudiosa e crítica Ivana Bentes, quando após o avanço conquistado nas décadas aqui tomadas em análise, 1960-1970, ao *renovar a* herança da *estética da fome*, como conhecido o realismo cinemanovista, o artista-intelectual brasileiro se equilibra hoje perigosamente entre o local e o global, criando um produto híbrido, declinando, por vezes das questões como autonomia e autoria criativa. Desta forma, negando o que há pouco mais de 40 anos era a meta perseguida por artistas e intelectuais, de modo especial no Brasil e América Latina.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. *Vicissitudini Ideologiche del neorealismo in Brasile*, *Il neorealismo e la critica – materiali per uma bibliografia* – quaderno informativo n. 57 – 10º Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema, pp. 197-202, Pesaro, Itália, 12/19 setembro 1974.

BERNADET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

DELEUZE, Gilles. *L'Immagine Tempo*. Milano: Ubulibri, 1997.

FANON, Frantz. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi, 1966.

GARDIÉS, René. "Glauber Rocha: política, mito, linguagem". In: *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, Brsail, 1974.

FERRERO, Adélio."*La conquista dell'identità*". *Revista Cinema e Cinema*. Itália, 1975.

GALVÃO, Maria Rita e J.C. BERNADET. *Cinema: Repercussõees em caixa de eco ideológica – As idéias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasieiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

MICCICHÉ, Lino. "Sul Neorealismo Oggi", pp. IX-XXIII, prefácio à terceira edição; e "Per una verifica del neorealismo" introdução à segunda edição (pp. 7-28). In: MICCICHÉ, Lino (org.). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia, Marsilio Editori, 1999.

MICCICHÈ, Lino. "*Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema*". S.L. ERI/RAI , 1986.

MICCICHÈ, Lino. "Un cineasta tricontinentale", e "Glauber Rocha e la Rivoluzione del Cinema Novo". In*:* MICCICHÈ, Lino (Org.). *Glauber Rocha: scritti sul cinema*. Venezia, Edizione La Bienale di Venezia – Arsenale editoriale, 1986.

MICCICHÈ, Lino. "Ordine e dolore precoce" in *De Sica: Sciuscià*. In: *Filmologia e filologia: Studi sul cinema italiano*, Venezia: Marsílio Editori, 2002.

MICCICHÈ, Lino. "De Santis e il verossimile". Prefácio a *Non c'è pace tra gli ulivi – Um neo-realismo postmoderno*. ZAGARRIO, Vito. (Org.). Quaderni della Cineteca, Edizione SNC- Fondazioine Scuola Nazionale di Cinema & Associazione Giuseppe De Santis, 375 páginas, ilustrado, Roma, 2002.

MICCICHÈ, Lino. *Teorias y poéticas sul nuevo cine*, in AA.VV. *Historia general del cine*, vol. XI, Madrid: Ed. Catedra, 1995.

PASSERINI, Luisa. *Memoria e utopia – il primato dell'intersoggettività*, Introdução. Torino:

Bollati Boringhieri, 2003, ilustrado, 164 páginas, pp. 11-22.
PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas-SP: Papirus, 1996 (biografia autorizada).
SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica***.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
ROCHA, João Cesar de Castro. "Os profissionais da nacionalidade", *Folha de São Paulo*, 16 de janeiro de 2005.
ROCHA, Glauber. "Entrevista a M. Ciment. *Positif 1967*". In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.
ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Escritos de Existências:
uma fala sobre vida como obra de arte.

Oriana Duarte (CAC/ UFPE)

Entre campos de ação, há vista da invenção.

Encontros entre arte e filosofia, comumente lançam outras possibilidades de apreender as relações do homem com o mundo, seu meio, sua vida. Sobretudo quando artistas e pensadores imbricam áreas cujos procedimentos, há muito lhe trancafiaram na monolítica dicotomia teoria e prática. Na nossa atualidade, processos e operações artísticas, não raro, atualizam conceitos seminais da filosofia ocidental. Por outro lado, conceitos filosóficos fomentam e instigam a percepção artística. Neste sentido, as idéias acerca de uma "estética da existência" (Foucault, 2011), apontam uma via profícua de abalar dicotomias metodológicas e constituir pontes entre abismos cavados ao longo da historia.

Ao atravessar essas pontes, de certo surge uma postura crítica acerca do nosso presente, ou melhor, das atitudes que tomamos frente ao que nos cerca. E como todo experienciar alturas, este também insere no corpo transeunte o crivo da desconfortável vertigem. Mas, não é a fonte pulsante da arte e do pensamento filosófico, aquela na qual borbulha o desconcerto da vontade de desvio, e que é mesmo recusa do conforto do mesmo?

Exercício I.

I.1. No barco.

O processo artístico *Plus Ultra*, em suas travessias terrestres, se assemelha ao capenga navegar contra o vento. Por vezes, de tão pesado, o barco não desliza até chegar o momento de outra aportagem. É quando, fixo por uma âncora invisível, *ele* somente ondula nas ondas quebradiças de um cais. Difícil não ser assim, pois um barco não flutua indiferente as forças que o agenciam. Forças perigosas, capazes de tornar seu fino casco, cacos a boiar na deriva de correntezas. É quando *um barco* se transforma em incômodo resíduo, pois já não cumpre funções.

I.2. Quase resíduo.

Certa vez, no mesmo barco, ao remar com um amigo escutei seu grito: “Alto” - o que significa urgência na retirada das pás de remo da água em tempo de mudar o rumo. Tal ação foi de súbito exigida, pois um barco rebocador que nos mirava lançou substanciosa marola em nossa direção. Ao lembrar instruções recebidas minutos antes sobre como agir nessa situação, sabia que, acaso a marola nos pegasse de frente, o barco seria partido ao meio e provavelmente sairíamos feridos, se saíssemos, pois comum seria afundarmos num veloz redemoinho. Porém, se fossemos ágeis em colocar o barco lateral à marola, essa pequena onda passaria por baixo do seu casco por igual - única estratégia de evitar o iminente desastre.

Nesse breve instante me imaginei em um campo de guerra, à fazer manobra de defesa contra impiedosa artilharia. Por isso, ao sentir a marola sob o barco, sem escutar o som seco do seu estralo em quebra, sorri com pulsação desmedida. E uma força inesperada, de certo uma deriva do que passamos, nos fez permanecer naquele dia, por mais um bom tempo, a remar no contra fluxo dos gigantescos barcos que cruzam a Baia de Vitória. E dificilmente, vou esquecer a gargalhada do meu amigo remador antes de perguntar se eu sentira medo, ao que respondi “não”, sobretudo por estar ali, olhando o brilho do olho que nos comerá vivos. Assim saio fortalecida para outra margem.

Podemos apreender a “estilística da existência” enquanto uma prática de vida como obra de arte, pela qual é possível *constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria vida* (Foucault, 2006a). Este empenho, feito para si mesmo, para os olhos dos outros e para servir de exemplo às gerações futuras, se exerce na Antiguidade grega e greco-romana (séculos IV a.C e séculos I e II) como uma *tékhne toû bíou* (arte de viver). Foucault nele reconhece o centro da experiência moral grega, ainda que o aguçar do seu interesse sobre essa *tékhne*, seja dela se entender por moral a busca de uma ética pessoal, e não somente a obediência a um sistema de regras (Gros *apud* Foucault, 2006b). Assim, pela *arte de viver* adquire-se o domínio de si, e com isso, a capacidade de conduzir a si mesmo.

Por ser operada através de práticas de auto formação do sujeito, se realiza um exercício sobre si mesmo, e disto se elabora, se transforma e atinge *um certo modo de ser*, denominado *êthos*, algo que os gregos entendiam por ética e que se trata da liberdade enformada no sujeito (Foucault, 2006a). As práticas de realizar um belo *êthos* delineiam, em grande parte, o campo de investigação deste conceito, sendo nomeadas em seu conjunto de *práticas de si* (ou técnicas de si). Trata-se de técnicas, exercícios que não são invenções individuais, mas sim esquemas encontrados em uma cultura e propostos aos indivíduos, seja pela sociedade ou seu grupo social. Entre essas práticas, a escrita se destaca ao ponto de tornar-se um fenômeno cultural nos primeiros séculos da era Cristã. Para isso contribui seu aspecto relacional, pois importa tanto ao intensificar da relação consigo, quanto com o outro.

Os hupomnêmatas (cadernetas de notas) e as correspondências são os lugares de seu exercício. No primeiro caso, trata-se de um livro de vida, guia de conduta, pelo qual é dada a forma de uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas. Neles se escrevem citações, fragmentos de obras, exemplos e ações, e tudo que possa se constituir em um material a ser lido, relido, meditado, conversado com os outros. Trata-se de um equipamento (*paraskeué*) de discursos auxiliares, que pode ser utiliza-

do sempre que se faça necessário, daí a expressão recorrente: *prókheiron, ad manum, in promptu* (á disposição, á mão, de pronto).

Já no que se refere à prática epistolar, trata-se de um tipo de prestação de contas para um outro que lhe é próximo. Nela se identifica dois pontos estratégicos dos objetos privilegiados pela escrita da relação consigo através dos tempos, sendo esses, o corpo e os dias (Foucault, 2006a). No caso do corpo, narrativas das interferências da "alma" enfatizam impressões mais do que as ações. Quanto aos dias, narrar atividades do lazer importa mais do que os acontecimentos exteriores.

Se for possível delimitar uma característica fundamental da *escrita de si* nesse período, esse modo de "prestar conta" ao outro, cabe de exemplo. Isto porque, através dele, em sua distancia da prestação de contas do relato confessional cristão, presente na escrita dos diários pessoais, importante aspecto se evidencia. Trata-se da questão comumente referida pela oposição de uma "exterioridade pagã" em relação a uma "interioridade cristã". E nesse período, quando o domínio de si (*enkrateia*) é posto no centro da relação consigo tornando-se o elemento privilegiado da constituição ética de si, tal questão, através da *escrita*, realça o que define tal oposição:

> "O que se chama de interioridade cristã é um modo particular de relação consigo que comporta formas precisas de atenção, de suspeita, de decifração, de verbalização, de confissão, de auto-acusação, de luta contra as tentações, de renúncia, de combate espiritual, etc. E o que é designado como "exterioridade" da moral antiga implica também o princípio de um trabalho sobre si, mas sob uma forma bem diferente [...] (Foucault, 2003)."

Cabe pensar o quanto desses modos da relação consigo ainda exercitamos através da arte. Disso talvez vamos propor o que pode vir a ser outra *forma bem diferente* de um trabalho sobre si. Talvez seja essa uma chave para abrir novas palavras; palavras capazes de por em xeque o jargão racionalista, que hoje, insiste no sutil acionar de freios ao processar imanente do corpo artista.

Exercício II.

I.2. No seco

Ao inseri *Plus ultra* na vida passei a zelar o tempo: datas e horas de registro de imagens, de uma operação [artístico-atlética] pela qual, desde o ano de 2006, me constituo no remar por diversos locais do Brasil. Um *ir e vir* também no campo da arte, pois atravesso as cinco regiões do país, quase na totalidade custeada por premiação artística e o tempo, neste contexto, insere um diferencial significativo a recepção da proposta de uma obra em continuo processo.

Os confrontos ao viabilizar esse querer, irrompem com força, sobretudo quando acesso os editais de concursos. A exigência de objetividade na definição da proposta encabula, pois evidencia o excluir de explanações e divagações próprias do pensar errante do artista. De certo modo, tal fato também decorre do operacionalizar de bancas de avaliação de certames extremamente concorridos e julgados por um grupo reduzido

de profissionais da arte. Contudo, é mesmo pela contaminação do pensamento analítico (da ordem da ciência) que tais normalizações em concursos ganham forma.

Considero concursos âncoras institucionais, e ao realizar do projeto sinto-me remar em terra firme, no seco. Assim, ao submeter-me a bancas de *juízo de valor*, compactuo, de certo modo, com o que em grande parte contradigo: o vocabulário dos especialistas. Platão diz ser o artista [o artesão] como incapaz de domínio de si (*enkrateia*), pois já que se encontra sempre sob a autoridade dos outros, não tem que esperar de si o princípio de sua temperança. Eis sua idéia do artista como escravo: "o que existe de degradante nele é que a melhor parte de sua alma *é tão fraca por natureza que ele não pode comandar as suas feras interiores, que ele as deleita, não podendo aprender outra coisa a não ser bajulá-las* (Platão *apud* Foucault, 2003)".

Lembrar tais palavras estimula o engendrar de um pensamento ao seu contrário – ação nada fácil no sistema de arte. Por exemplo, algo em relação ao papel das exposições e concursos que não se restringe apenas ao custear financeiro do projeto, pois esses *lugares* também funcionam como agentes legitimadores, reafirmando-o (socialmente) enquanto "arte" pela via da meritocracia. O encadear de "méritos", por sua vez, tanto garante um período da realização da proposta, quanto é alerta para um iminente fim, ocorrido mesmo sem o esmaecer do mérito conquistado.

Trata-se de acontecimento próximo ao que na Antiguidade recebeu alcunha de "ostracismo": medida que a democracia ateniense dispunha aos seus cidadãos, para exilar um indivíduo da cidade, não tanto por uma falta ou crime cometido, mas sim, porque seu prestígio, sua excelência, as qualidades particulares de que ele dava prova, colocavam-no demasiado acima dos outros cidadãos (Foucault, 2011).

Hoje esta medida, de certo modo, remete ao que no jargão midiático da sociedade do espetáculo, alude a expressão "a bola da vez", referida ao artista sob holofotes. Encandeado pela forte luz, este esquece que tal bola, quando cai na caçapa e ganha o jogo, desaparece da cena vitoriosa, mantendo-se como um espectro, ou seja, apenas presente na conveniente lembrança da sua invisibilidade. Eis um momento perigoso para esse ser do visível, sobretudo sendo do tipo que suporta engolir pedras. Aí ele antecipa seu inexorável fim, e tal como agente da verdade de um Xamã, faz toda comunidade acreditar na magia processada, ou seja, ele mesmo se assume como "bola da vez" prá sempre enterrado sob uma mesa de jogo.

Contudo, o artista pode revirar os olhos e manter o combate, mesmo bandido, *banido da luz* exilado na floresta - *homem-lobo* (Agamben *apud* Greiner, 2010). Há quem o chame, por isso, de selvagem com apetite insaciável, exercitado por garras e boca salivante. Talvez por isso o cace e o sacuda numa cela sem cor, como tentativa de lhe domesticar em frágil criatura dobrada ao soprar dos ventos. Mas, de fato, o corpo-artista possui uma singular relação com dobra evento, pois corpos que uivam são dados a formas e velocidades que enganam os olhos, é preciso antes de bom faro para lhes perceber. Nesse sentido, cabe evocar momento da bravata antiplatônica nietzschiana:

> "Para escapar ao tédio, ou o homem trabalha além da medida de suas necessidades normais ou inventa o jogo, isto é, o trabalho que não deve satisfazer nenhuma outra necessidade a não ser a de trabalho. Quem se fartou do jogo, e não tem novas necessidades que lhe dêem motivo para trabalhar, é ás vezes tomado pelo desejo de uma terceira condição, que está para o jogo assim

como o pairar para o dançar, e o dançar para o caminhar, uma movimentação jubilosa e serena: é a visão da felicidade que tem os artistas e filósofos (Nietzsche, 2000).”

Referências

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 2; o uso dos prazeres. 10 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Ética, Sexualidade, Política. Tradução: Elisa Monteiro, Ines Autran Dourado Barbosa; [organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta] - 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2006a. – (Ditos e Escritos; V).

_____. A Hermenêutica do sujeito. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail– 2a ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: Curso no Collège de France (1983-1984). Tradução Eduardo Brandão. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 – (Obras de Michel Foucault)

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano demasiado humano. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Apanhadores de Desperdícios: ensaio sobre invenções e inutensílios

Laila Loddi (UFG/ PUC-GO)

"O que é bom pro lixo é bom pra poesia"

A frase do poeta Manoel de Barros ecoa a sua preferência pelo resto. Pelo descartado, pelo descaído, pelas quinquilharias. Como um colecionador de inutilidades, Manoel busca os resíduos rejeitados pela sociedade de consumo e afirma que a poesia é, antes de tudo, um inutensílio. Na contramão da poesia eloqüente de alguns contemporâneos seus, que versam sobre as arrebatadoras paisagens brasileiras ou sobre a saga de um povo retirante, Manoel fala de lesma, caramujo, abridor de lata, restolhos. Nesse amor por aquilo que comunga com o chão, o poeta desabrocha beleza no mais ordinário, transformando a matéria mais desimportante em poesia, como no poema "O catador":

Um homem catava pregos no chão
Eles não exercem mais a função de pregar
São patrimônios inúteis da humanidade
Ganharam o privilégio do abandono
O homem passava o dia inteiro nessa função da catar pregos enferrujados
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a sabedoria do Ser.
Garante a soberania do Ser mais do que Ter.
(BARROS, 2009, p.43)

Sanches Neto (1997) sugere que Manoel de Barros é um colecionador de inutilidades, cuja concepção estética nega a divisão depreciativa entre culto e inculto, vil e nobre. Manoel seria então como um defensor apaixonado daquilo que é desprezado, preocupado com as coisas que a sociedade considera 'desimportantes'. Em "Gramática expositiva do chão" (BARROS, 1999), o poema conta a história de um colecionador de tranqueiras tais como: 3 bobinas enferrujadas, 1 rolo de barbante, 8 armações de guarda-chuva, 1 rosto de boneca – metade carbonizado – entre outros itens. O homem é preso pela polícia, pelo que tudo indica pelo fato de colecionar tais estranhezas.

A acusação: amar aquilo que é desprezado, sujo, sem utilidade. Para Barros, "falar dos objetos rejeitados é falar do homem rejeitado. Esta equivalência faz com que sua poesia seja enraizada no momento de crise do viver capitalista" (SANCHES NETO, 1997, p.38). O olhar enviesado do poeta liberta as coisas da pobreza de sua descrição funcionalista. Quando afirma que 'as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis; elas desejam ser olhadas de azul', a poesia de Manoel de Barros atribui novos significados a elementos corriqueiros e esquecidos. A poesia então, encantada pelas pequenas coisas que foram jogadas fora, alarga a percepção de mundo. Em uma garimpagem de cacarecos, o fazer criativo aqui é como o da criança que se encanta pelas coisas sem função no universo adulto, exigindo do poeta a infância permanente, ou seja, este olhar que vê beleza no cotidiano e deturpa a origem racionalista dos objetos, colecionando fragmentos abandonados de suas origens e funções. Para Barros, "o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo" (no filme 'Só 10 por cento é mentira', 2008). Ao poeta, como um apanhador de desperdícios, interessam as inutilezas despercebidas pelo olhar desatento; o poeta é encantado pela grandeza do ínfimo. Tal encantamento – também experimentado nas artes plásticas em diferentes momentos da história – marca a produção de três inventores populares, garimpeiros de matéria tais como Manoel: Gabriel, Estevão e Luis.

"Tudo caquinho transformado em beleza"

Gabriel Joaquim dos Santos nasceu em 1892, filho de ex-escravo africano e índia, foi trabalhador das salinas do município de São Pedro d'Aldeia (RJ) e viveu até os noventa e três anos. Gabriel, movido por intuições e sonhos, construiu uma casa para morar sozinho e começou a enfeitá-la com materiais que recolhia no lixo: pedaços de louça e vidro, cacos de cerâmica, azulejos, lajotas e telhas de barro, garrafas, espelhos, conchas, lâmpadas queimadas, faróis de automóveis. A casa "bordada com milhares de pedaços de coisas, achadas numa garimpagem que durou sessenta e dois anos, é um verdadeiro relicário afetivo" (ZALUAR, 1999, p.56). Na composição dos mosaicos com os fragmentos recolhidos, Gabriel desenhava folhas, cachos de uva e inúmeras flores, daí o nome da casa: Casa da Flor (Figuras 1, 2 e 3), hoje patrimônio cultural reconhecido, embora com problemas de conservação. Alquimista, Gabriel dizia: "é caco, é caco, mas é coisa de muita importância. É tudo caquinho transformado em beleza" (depoimento à pesquisadora Amélia Zaluar na década de 1980). Gabriel ficava satisfeito com sua obra, que admirava durante as noites, à luz de vela. O conjunto iluminado revelava a beleza descoberta no lixo, metamorfoseada em arte. E ele, já idoso, se perguntava como na sua simplicidade havia conseguido elaborar tamanha invenção. Invenção essa como as operações com sucata iluminadas por Michel de Certeau (2007), táticas realizadas pelo homem que "sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, aí instaura pluralidade e criatividade" (p.93).

Figura 1, 2 e 3. À esquerda: Vista externa da casa. À direita: detalhes do interior da casa. (Acervo da autora).

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1999) discute a criação artística a partir da idéia de que não é a erudição que produz arte, mas a arte seria fruto de determinadas personalidades com características sensíveis específicas, inatas. A utilização de objetos encontrados ao acaso e levados a outros contextos, chamados pelos surrealistas de *objets-trouvés*, aponta para a evidência de que "o criador não é apenas quem faz; quem acha também o é" (GULLAR, 1999, p. 18). Sobre a Casa da Flor, Gullar afirma que "o desleixo com o acabamento revela, em seu autor, a consciência do essencial" (p.58). A condição fundamental da criação artística seria, para Gullar, este desejo de concretizar fantasias ou intuições, tornando-as palpáveis, apenas pelo prazer de fazê-las. O ato de ver na rudeza das coisas a beleza possível para a criação artística revela pessoas extraordinariamente sensíveis à expressividade das formas, das cores, das matérias. A partir dessa catação poética de fragmentos diversos, adentra-se o território subjetivo da imaginação e da criação artística. O procedimento de acumular e utilizar objetos encontrados ao acaso levando-os a outros contextos pode ser associado à *bricolage*.

Ao diferenciar o pensamento selvagem (ou mítico) do pensamento científico, o antropólogo Lévi-Strauss (1970) concebe uma forma de atividade que denomina ciência "primeira", em vez de primitiva: a *bricolage*. O verbo francês *bricoler*, no seu sentido antigo era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre evocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta. Para o autor, *bricoleur* "é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparado com os do artista" (LÉVI-STRAUSS, 1970, p.38). *Bricoleur*, neste sentido, é aquele que inventa com os recursos de que dispõe, na maioria das vezes materiais heteróclitos (que se desviam dos princípios ou finalidades originais) achados, recolhidos e guardados para uma possível utilização futura. A partir desta conceituação, um inventor *bricoleur* seria aquele que realiza suas obras sem elaborar previamente um plano, ou um projeto com começo, meio e fim, mas desenvolve sua criação à medida que dispõe de material e ferramentas, em um desenvolvimento contínuo não-programado, lidando diretamente com o acaso, o imprevisto e o improviso. Em sua argumentação sobre a obra do poeta Manoel de Barros, Sanches Neto (1997) associa a figura do poeta com a do *bricoleur*, pela utilização de palavras

trazidas de outros contextos alheios à prosa poética, subvertendo a linguagem e sintonizando com o lixo. A utilização destes resíduos é comum na prática do *bricoleur* descrito por Levi-Strauss (1970) como aquele que "se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, isto é, a um subconjunto da cultura" (p. 40). É o que faz na favela de Paraisópolis, São Paulo, o pedreiro Estevão Silva da Conceição.

"Aqui é tudo invenção"

Na casa de Estevão (Figuras 4, 5 e 6) em todo canto pra onde o olhar se volta há uma nova descoberta: canecas, xícaras, pratos, moedas, ferros de passar, telefones, óculos, celulares, bibelôs, relógios, máscaras, azulejos, potes, estatuetas, vasos, brinquedos, bolinha de gude, pedrinhas. Tudo revestindo as paredes, os tetos, os móveis. Tudo comprado, ajuntado, colecionado. Há mais de vinte anos o baiano Estevão vive com a família em Paraisópolis, zona sul de São Paulo. Durante esse tempo ele vem desenvolvendo composições na casa, que está continuamente em obras. Inicialmente era uma casa comum de madeira que Estevão comprou e enfeitou com estrelas coloridas no teto. Depois ele aumentou a casa, construindo no terreno em frente um anexo em concreto armado, com formas curvas e orgânicas. No alto plantou roseiras, orquídeas, jabuticaba, pitanga, acerola, café. Criou uma espécie de jardim suspenso por onde se chega escalando paredes, ou por uma pequena escada de piscina. Quando um prato de que gostava muito se quebrou, surgiu a idéia de chumbar os pedaços na parede. A partir de então, todo objeto possuidor de características estéticas – de bonecas a ferros de passar – são grudados nas paredes, formando labirintos surreais. Uma profusão de fragmentos brilha à luz amarelada das lâmpadas incandescentes. Ao visitar a casa de Estevão, sentamos nos bancos de mosaico em volta de uma mesinha que lembra um chafariz, uma fonte dos desejos revestida de inúmeras moedas, e Estevão afirma contente: "To satisfeito porque eu fiz isso pra minha curtição né?".

Figura 4, 5 e 6. À esquerda: Fachada da casa. À direita: detalhes do interior da casa. (Acervo da autora).

Na obra de Estevão pulsa a poética do objeto desprendido de seu significado original, alçado a uma subjetividade criativa. Não estão presentes ali utensílios domésticos, utilizáveis, mas sim objetos possuídos: “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo” (BAUDRILLARD, 2006, p.94). As composições nas paredes da casa revelam fragmentos colecionados pelo puro prazer da criação artística e, no ato de colecionar, “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal” (p.95). Coleção de inutensílios que também realiza Luis Davi.

Luis Davi vive sozinho em um terreno à beira da rodovia GO 040, que liga Goiânia à Aragoiânia, no estado de Goiás. Na parte da frente do terreno ele acumula pilhas de sucata: pedaços de telhas de fibrocimento; televisores e rádios quebrados; engradados com garrafas emborcadas; baldes; potes; cestos; garrafões de vinho; baleiros; porta-retratos; garrafas térmicas; cédulas antigas; ferramentas; portões (Figuras 7 e 8). Tudo organizado de forma caótica, provisória, impermanente. Tudo pintado de vermelho, segundo ele para proteger da poeira e da constante exposição à chuva, vento e sol. Mas seu ‘desvio para o vermelho’ vai além de um simples amontoado de lixo, revela a inquietação deste pedreiro aposentado em inventar um espaço de singularidade. Diferente das casas citadas anteriormente, a condição em que vive ‘seu’ Luis incomoda e causa desconforto e estranhamento ao perguntarmos por que um senhor idoso escolhe viver sozinho em meio a uma confusão de coisas e em condições tão precárias, sob lonas de caminhão e alguns pedaços de telhas. Por que um pedreiro ao invés de construir uma casinha comum se ocupa em acumular e pintar lixo? E ele responde, em sua fala que desdobra lembranças da época da construção da capital goiana e emenda com reflexões filosóficas: “cada um vive do seu jeito, cada um segue o que a cabeça dá”. Perguntado sobre as pilhas de entulho ele afirma: “aqui é tudo invenção”. Observando a criação de Luis pode-se chegar à conclusão de que os montes de sucata e os totens de inutilidades talvez sirvam de proteção, de trincheira para se proteger do mundo, de demarcação da sua singularidade. Conclusivo, ele defende: “é do início do mundo que cada um tem sua cabeça pra fazer o que quer”.

Figuras 7 e 8. À esquerda: composições de Luis Davi. À direita: detalhe. (Acervo da autora).

Referências

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. Matéria de poesia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Tratado geral das grandezas do ínfimo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis. RJ: 2007.

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LEVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

SANCHES NETO, Miguel. Achados do chão. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 1997.

ZALUAR, Amélia. A casa da flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, F. (coord). Arquiteturas Fantásticas. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção: Pedro Cézar. Brasil: Downtown Filmes, 2008. (76 min).

A POÉTICA DO RESTO E A DIGNIDADE DE PERTENCER: CHAVES ESTÉTICAS PARA A (RE)CONSTRUÇÃO DO CIDADÃO

Liana González (UGR/UFES)

Existem homens que comem lixo. E sobrevivem. Caminham e se relacionam invisíveis dentro do *e-mundo* contemporâneo, gestando uma realidade inédita de configurações sociais e culturais. Sua riqueza é o lixo, e é através do lixo que estes homens se relacionam com o mundo do consumismo, suas logomarcas, seus produtos, sua comida, comendo restos. São os *desplazados* - os que não têm lugar, deslocaram-se de suas origens, referências, recriam suas histórias na atualidade e tecem uma malha sócio-cultural com o *resto* da nossa sociedade tecnológica e seu mundo socialmente desfeito. Para esses homens, que vivem no mundo do desconstruído, vazio de significados, a *reciclagem* é o centro de seu cotidiano, de sua cidadania, enquanto *não-cidadão.* A adoção do termo em espanhol, *desplazados*, se dá pela sua completeza e não correspondência na língua portuguesa. *Desplazado* significa "pessoa que não se adapta ao lugar em que está ou as circunstâncias que o rodeiam" (DICCIONARIO..., 2006, p. 475).

O filme "*Lugar de toda pobreza*" (ALMEIDA, 1983), documenta o cotidiano de um grupo de pessoas que vivem no lixão, em um lugar muito próximo do centro da cidade de Vitória, capital do Espírito Santo. Comendo, vestindo e buscando riqueza no *resto*, ali estavam pessoas sem referências sociais, sem condições mínimas de vida digna, mas com força para serem *"garimpeiros de esperança"* em um novo dia. Vida feita de resto, assistimos com o mesmo sentimento de perplexidade perante a coragem de viver nesse ambiente e torná-lo seu modo de vida, o cotidiano dos *desplazados* do século XXI, impregnado pela coragem de criar e sonhar novas possibilidades de existir.

Testemunhamos o crescimento acelerado das nossas cidades, observando que a maioria da população está concentrada em áreas urbanas. Nas metrópoles do mundo contemporâneo visualizamos uma imbricação de diferentes geografias, advindas de desigualdades proporcionadas pelo momento atual do capitalismo. Neste contexto, o espaço urbano é uma rede de interesses e conflitos entre partes de um todo unificado através do universo simbólico do consumismo. Nesse espaço, ao mesmo tempo duro e flexível, é onde nós produzimos e acumulamos lixo: "Lixo é o que não tem lugar, o que não está em seu lugar e, portanto, o que tem que se deslocar para outro lugar com a

esperança de que poderia desaparecer como lixo, reativar-se, reciclar-se, extinguir-se: é o que necessita outro lugar para poder progredir" (PRADO, 2006).

Na organização urbana contemporânea existe o território do lixo. Destino do que perdeu significado como mercadoria, esse território é dinamicamente alimentado pela ação de um consumidor que:

> [...] experimenta como tudo que compra começa a perder valor desde o momento preciso em que é adquirido, a perder atualidade, a passar de moda e exigir ser rapidamente substituído por uma nova aquisição que começará a tornar-se obsoleta no momento que sai da vitrine para suas mãos [...] (PRADO, 2006).

A rotina do progresso e a simultaneidade são categorias centrais na contemporaneidade. O acelerado desenvolvimento tecnológico gera uma enorme quantidade de objetos de consumo que se superam cotidianamente. Em sociedades que não mantêm políticas públicas para equilibrar o avanço do desenvolvimento tecnológico e de bem-estar social, encontramos um contingente de homens que não pertencem, não existem socialmente, não têm nome, não participam, mas estão na cidade, estão manipulando, conhecem bens de consumo – mesmo que vazios de significado, e ao mesmo tempo constroem outra realidade, outra simbologia, outros significados, outra cultura, outros códigos éticos - estéticos, que tem como essência o *resto*.

Sem pertencer ao corpo social através de uma classe ou categoria, esta minoria habita as periferias das metrópoles, beneficiando-se de um problema causado pelo abandono do estado às políticas públicas referentes ao meio ambiente, que são os lixões - ambientes totalmente insalubres, com montanhas de lixo depositado a céu aberto, atraindo os homens "*garimpeiros de restos*." Muitos deles levam seus filhos para ajudar na tarefa de encontrar os restos que têm valor, que podem ser reciclados. Nesse ambiente fétido, encontram as sobras de alimentos que vão garantir seu dia de trabalho e, ali mesmo, comem sua sopa de restos. Distantes de suas referências de origem, sem educação, famintos e empobrecidos, oferecem a seus filhos esta paisagem desconstruída de um mundo do qual valorizam os *restos* amontoados e sem significado dos bens de consumo.

A arte se apropria deste universo do *resto* seja em obras que *empalham* o lixo; seja em obras que o *estetizam*; ou ainda naquelas que tomam esses *sujeitos do resto* e os colocam no confronto com a criação artística a serviço de um criador.

Mas, parece ser necessária uma mudança de foco. Olhar o mundo do *resto* sugere olhar o feio, ao sem significado, sem conteúdo, sem utilidade. Olhar o mundo da *estética do resto*, sugere lançar um olhar à construção do mundo contemporâneo, ao universo destas pessoas transformadas em *resto*, e apresentar uma questão sem resposta, como um enfrentamento: *que pode construir o homem desconstruído socialmente, que se nutre com a estética de um universo simbólico desconstruído e lhe confere sentido, organização e valor, dentro de um emaranhado de nadas?*

Arte Contemporânea - território de experiência

O mundo contemporâneo vem se construindo desde quando, no fim do século XIX, algumas categorias legitimaram a obra de arte, através da adoção de significados, discursos, a conferir-lhe identidade dentro da história da arte.

A modernidade escreve a história da arte como uma constante busca de uma "nova ordem", centrada no "[...] desmantelamento da ordem *'tradicional'*, herdada e recebida; em que *'ser'* significa um novo começo permanente" (BALMAN, 1998, p. 19-20).

A representação do mundo aparente perde a sua importância e o artista está empenhado em criar as suas próprias condições de representação.

As vanguardas do início do século XX foram imbuídas do espírito do progresso, o anúncio de um futuro. Todas adotaram um estilo de representação que pretendia ser o ideal, e divulgaram, através de manifestos, seus conceitos de verdade. Esse estado permanente de revolução gerou sua própria destruição: a sucessão de presentes que se sucedem se esgota. O artista, livre, poderia "[...] fazer arte da maneira que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade" (DANTO, 2006, p. 18).

Enquanto a arte moderna nega a tradição, dedicando-se à representação pretensiosa da verdade, a arte contemporânea é pluralista, visita o passado e aí encontra "*opções artísticas vivas*" (DANTO, 2006), objetos de experimentação por artistas solitários que desconstroem significados, referências, fazendo com que surja uma nova identidade, um novo significado.

Segundo BALMAN (1998, p.137), esta qualidade de desconstrutor do artista atual se expressa como uma prática que "[...] ainda não existe como 'fato social', deixa intocado o 'valor estético', e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. [...], só resta aos artistas uma possibilidade: a de *experimentar*".

O fato de desconstruir construindo aproxima este homem *desplazado* do artista contemporâneo através da experiência de uma nova cultura emergente na urbanidade.

Arte Contemporânea x lixo - um olhar sobre o processo criativo

Elevado à categoria de matéria/elemento da obra de arte contemporânea, o lixo nos ensina um manancial de possibilidades artísticas, conteúdos simbólicos, aparências, discursos, marcados pelos traços de seu significado enquanto útil.

Vik Muniz, John Dahlsen e Justin Gagner, por exemplo, partem deste olhar ao universo do lixo para obter resultados incomuns e impregnados com o conteúdo simbólico entranhado no *resto*, narrando o consumismo da sociedade contemporânea.

Vik Muniz se aproxima destes "*sujeitos do resto*" e os faz adentrarem o mundo da criação, participando na elaboração de representações de cenas consagradas pela arte (Figura 1), sendo personagens e colaboradores na composição da obra a ser transformada em fotografia.

Figura 1. Da série "*Lixo Extraordinário*" – Vik Muniz, 2009 (fotografia)

Figura 2. *Thong Totems* – John Dahlsen, 2000 *(sandálias e aço, 2,20m x 0,30)*

Figura 3. *Garbage of New York City* – Justin Gignac (cubo de acrílico com lixo)

John Dahlsen, reconhecido defensor do meio ambiente, recolhe lixo das praias australianas e o converte em obras, esculturas (Figura 2). Com uma narrativa da ação destruidora do homem, representa o consumismo em sua condição transitória de utilidade.

Justin Gagner recolhe lixo das ruas de Nova York e o acondiciona em cubos transparentes (Figura 3), contando-nos uma história, indicando de onde veio este material: sua localização geográfica dentro da cidade, e de que evento público este lixo é originário. Se nos perguntamos o que faz este lixo hermeticamente fechado dentro de um cubo transparente, ao mesmo tempo sabemos de onde veio este lixo e reconhecemos o que há dentro do cubo: o *resto* do que consumimos cotidianamente. Nos reconhecemos neste lixo, nos damos conta de que produzimos *resto.*

Que é o resto?

"Resto-stiti [...]: resistir; opor resistência; opor-se; ficar; sobreviver" (DICCIONARIO..., 1996, p. 436).

Embora aparentemente sem utilidade, fadado a desaparecer da esfera cotidiana, o *resto* possui qualidades e categorias, as quais não se esgotam com as apresentadas aqui. A evolução do *resto* em nossa cultura está impregnada da memória que vem do *resto* arqueológico; do *resto* evolutivo dos países, sociedades; do *resto* no universo financeiro e de desenvolvimento sócio-político-cultural, que formam os países do Terceiro Mundo; do *lixo* que é fruto do consumismo de nossa sociedade atual, impregnado de significados; no *homem-resto*, que não pertence ao universo estético do mundo contemporâneo de maneira que possa gerar conhecimento estruturado e criação artística genuína.

Enquanto o *resto* arqueológico e o *resto* que forma o terceiro mundo têm sua centralidade em suas capacidades de *resistência, oposição, substituição,* o resto do consumismo é o que *sobra*, o que não tem lugar porque já não pertence, não tem sentido em existir e é retirado do ambiente social para transformar-se em lixo. Aqui cabe indagar: *Este resto que sobra – o lixo – possui elemento positivo em sua centralidade?*

Encontramos uma questão interessante:

> Como foi possível ao lixo conquistar um espaço cada vez mais importante na sociedade, transformar-se em riqueza industrial, em objeto de disputa entre grandes empresas e em assunto fundamental para congressos nacionais e internacionais ligados ao meio ambiente? Como jogar fora tornou-se um hábito tão comum quanto cozinhar e escovar os dentes? (MIZIARA, 2008, p. 14).

Se nos centramos nas grandes cidades latino-americanas, sabemos que entraram no mundo contemporâneo com grandes processos migratórios motivados pela falta de desenvolvimento rural e o acelerado progresso urbano. O homem que chega a estas grandes cidades se encontra sem os equipamentos culturais necessários para evoluir nesta nova vida. Muitos não se adaptam e, somando-se aos que são expulsos do sistema por causas econômicas, políticas, geram o nascimento de um homem novo - não pertencendo a nenhuma categoria dentro do código de condutas, status e, alijado do sistema, vive do que sobra na cidade. Não identificado como ator social, sem suas referências de origem, sem trabalho, ele se transforma em *não cidadão.*

Considerando a cultura latino americana fruto da hibridação cultural, Canclini (2005), nos lança uma primeira questão que é *como pensar a cidade*, indicando que:

> Assim como estamos obrigados a reconstruir a cultura latino americana a partir das marcas que deixaram seus diferentes processos de hibridação, as cidades deste continente também arrastam complexas histórias políticas e econômicas que permanecem em suas ruas e edifícios. Neste sentido, a cidade funciona como um parlimpsesto que nos obriga a revelar a superposição de escrituras que a compõe (CANCLINI, 2005, p. 12).

Um exemplo deste novo homem é o que migrou para a cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo / Brasil, dando início ao surgimento do bairro hoje chamado São Pedro. Localizado a noroeste da ilha de Vitória, no estuário chamado Lameirão, este bairro é muito perto do centro da capital. Na década de 1970 as primeiras famílias chegaram para habitar esta área – um rico ecossistema de mangue, e começaram a erguer seus pobres casebres em meio à lama, prejudicando esta rica e frágil área de preservação ambiental. Foi uma ocupação rápida, motivada pelo depósito de lixo urbano, que passou a ser a base de sustentação destas famílias de *desplazados* originários da cidade de Vitória, de cidades vizinhas, de agricultores que migraram para a cidade em busca de novas alternativas de trabalho, um grande contingente de incógnitos.

Vimos que Vik Muniz, John Dahslsen e Justin Gignac são conceituados artistas na sociedade e usam o lixo como elemento de composição. Há muitos artistas que investigam as possibilidades estéticas de lixo. Mas aqui pretendemos seguir o caminho oposto – propor a investigação das manifestações das expressões estéticas do homem que vive cotidianamente com o lixo, seu atual universo simbólico - um dos pilares para a construção de redes de conhecimento e práticas.

A arte como linguagem é a mola propulsora para alcançar este universo simbólico, através da ação onde o artista estimula os sentidos, a percepção, a sensibilidade destes *homens-resto*, desta estética adormecida, ainda sem forma, aparência, advinda do lixo.

> A arte, como linguagem aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica. O descompromisso da arte com a rigidez dos julgamentos que se limitam a decidir o que é certo e o que é errado estimula o comportamento exploratório, válvula propulsora do desejo de aprendizagem. Por meio da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (BARBOSA, 2009, p. 21).

Existem várias possibilidades, existem várias maneiras, existem várias ferramentas. O artista / estimulador assume a responsabilidade de mediador, propondo "criar formas de experimentar propostas colaborativas de aprendizagem" (TOURINHO, 2009, p. 271).

Deste processo, o que se espera é a surpresa e o reconhecimento de que é possível criar "[...] as possibilidades de novas articulações sociais, contribuir de alguma forma para esta *poiésis*, forjar condições de sobrevivência para a sociedade nesta eterna

tarefa de manter um equilíbrio em movimento, tal qual o equilibrista na corda bamba" (JOSGRILBERG, 2005, p. 138).

A situação de *desplazados* de um grande contingente de pessoas que se tornaram *resto* nas ruas das grandes cidades latino americanas, suas trajetórias que os levam, pouco a pouco, a construírem-se como cidadãos, donos de uma cultura e um universo simbólico próprios, que podem ser alcançados e desvendados pela prática artística, precisa ser observada com o olhar especialmente sensível, construtor e crítico da arte.

Considerando que o homem que foi viver nas ruas das grandes cidades latino americanas perdeu uma parte importante de sua construção enquanto ser social e cultural dentro da sociedade contemporânea se afastou de seu universo estético/simbólico de origem para penetrar na urbanidade metropolitana e suas múltiplas geografias e não pertencer a nenhuma delas, mas construindo sua própria geografia, à sua maneira, é imprescindível percorrer este mapa de incógnitos, importantes, e respeitáveis homens que têm o lixo como fonte de presente, dignidade e futuro.

É meta, caminho e proposta, apresentar o universo da arte com sua qualidade transformadora e, ao mesmo tempo, impregnado com as marcas originárias de nossa humanidade, a este homem *desplazado* que desconhece as qualidades estéticas inerentes à sua história, à sua memória, seu cotidiano, como um desafio a ser cumprido, centrado na busca diária de tudo aquilo que o constitui.

Compartir a memória esquecida, a dignidade de pertencer, observando o que de mais pulsante e latente existe dentro deste mundo esquecido, é construir, peça por peça, o mapa do pertencimento, através da prática artística.

Referências

BALMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. **Mediação cultural e social.** In: BARBOSA, Ana Mae ; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social.** São Paulo: UNESP, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Imaginários urbanos.** 3. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2006.

DESPLAZADO. In: DICCIONARIO de Secundaria y Bachillerato. Madrid: EDICIONES SM, 2006. p. 475.

JOSGRILBERG, Fábio B. **Cotidiano e invenção:** os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras, 2005.

Lugar de toda pobreza. **Direção:** Amylton de Almeida. Vitória: Rede Gazeta de Comunicações, c1983. 1 DVD.

MIZIARA, Rosana. **Por uma história do lixo**. INTERFACESHS: Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente , São Paulo, v.3, n.1, p. 01-17, 2008.

RESTO. In: DICCIONARIO SPES, Vox. 20. ed. Barcelona: Bibliograf, 1996. p. 436.

TOURINHO, Irene. **Visualidades comuns, mediação e experiência cotidiana.** In: BARBOSA, Ana Mae ; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social.**. São Paulo: UNESP, 2009.

Teatro Bidimensional: interfaces criativas entre fotografia e caracterização de atores

Marcela Lima (URCA)

Do começo

Como artista plástica, coreógrafa e bailarina, tenho o hábito de dizer que sou produtora de imagens. Ao assumir as disciplinas Elementos Visuais do Espetáculo I, II e III do curso de Licenciatura em Teatro da URCA; assumi ao mesmo tempo um compromisso comigo mesma enquanto artista e educadora, o de proporcionar aos alunos o pensar, o refletir e a produzir imagens a partir de conhecimentos teóricos e práticos relacionados à visualidade do espetáculo. As referidas disciplinas não possuem como objetivo formar cenógrafos, maquiadores, iluminadores e/ou figurinistas, mas, sobretudo, fornecer construtos para se pensar sobre a visualidade e a produção da mesma em uma obra cênica. Pensar em linhas, formas e cores, pensar conscientemente sobre traços-mundo-rasgados de si mesmo e do outro no espaço cênico e, sobretudo, pensar na comunicação que se estabelece entre o corpo do ator/atriz com os elementos visuais do espetáculo e, entre estes, com o espectador, preocupando-se com as ranhuras visuais que geralmente podem acontecer na cena.

Objeto Poético para a Criação

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada,
construída e emoldurada é também um palco, um local para representação.
Alberto Manguel

Os conteúdos básicos a serem trabalhados na disciplina EVE II compreendem-se máscaras, maquiagem e figurino. É uma disciplina obrigatória para os alunos do curso de Licenciatura em Teatro e optativa para os alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da URCA. Dessa forma, compreendo que a disciplina EVE II encontra-se em um lugar híbrido e interdisciplinar, dialogando não apenas com a construção de imagens cênicas (dentro do contexto do Teatro, Dança e Performance), mas também, com outras linguagens visuais como a Pintura e a Fotografia. O trabalho realizado na

referida disciplina utiliza-se da caracterização visual de atores, sendo esta a base e o ponto de diálogo para traduzir as interseções entre Teatro e Fotografia.

Um dos objetos poéticos, como fonte de criação e (re)leitura de imagens para o desenvolvimento dos trabalhos realizados durante a disciplina, foi a obra da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman. Segundo a pesquisadora Adriana Vaz Ramos, em seu texto: "Teatro Bidimensional: considerações sobre a obra de Cindy Sherman" a artista constrói imagens que são espetáculos fotográficos. Sherman, que, tal como uma atriz teatral, explora as várias formas que sua aparência pode assumir, como meio de expressão. Para tanto, a artista dispensa os *softwears* de manipulação de imagens do tipo *photoshop* e utiliza todos os recursos da linguagem de caracterização visual de atores, particularidade que imprime forte teatralidade em sua obra. (RAMOS, 2007).

Dessa forma, interessei-me em pesquisar o que Ramos denomina de "Teatro Bidimensional" e inspirada no trabalho da fotógrafa Cindy Sherman, sobretudo, pela ideia de construção de personagens, sendo Sherman a personagem e a fotógrafa da sua própria encenação, construiu a metodologia de ensino para a disciplina EVE II que teve como resultado uma série de registros fotográficos, alguns desses registros estão presentes neste trabalho.

"Teatro Bidimensional", portanto, é objeto deste estudo e ganha corpo quando relacionamos este termo com outras abordagens como a "Fotografia Encenada". Essa abordagem, não necessariamente nova, realiza conexões com o campo das Artes Cênicas, sobretudo, no que se refere à encenação. "Evidentemente, toda arte é específica, mas nem por isso totalmente autônoma: é preciso articular as histórias das artes com as geografias das artes. Sejamos então cartógrafos" (SOULAGES, 2010). Nessa cartografia, fazendo-se acontecer, o "Teatro Bidimensional" encontra-se no âmbito da "Fotografia Encenada", na qual o processo se identifica e se aproxima da criação cênica, sendo necessário em ambos, pensar o cenário, a luz, o figurino e a maquiagem para a realização do registro fotográfico. Este, por sua vez, assume um grande poder de teatralização nos abrindo as potencialidades a múltiplas leituras. Nesse sentido, ainda sobre a obra de Sherman, é relevante citar a análise de Arlindo Machado para uma maior compreensão sobre o assunto. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-em-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz. (MACHADO, 2001).

Ou seja, inspirados na obra de Sherman, realizamos conexões entre a construção dos elementos visuais do espetáculo: cenário, figurino e maquiagem com a fotografia para a realização dos trabalhos, onde cada aluno teve que construir personagens e suas caracterizações apropriando-se dos conhecimentos corporais e, sobretudo, o de interpretação. Nesse sentido, vale ressaltar que a pose, fortemente presente nos trabalhos fotográficos, segundo Annateresa Fabris é elemento definidor da concepção de identidade, "a pose, é sempre uma atitude teatral. [...] O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social" (2004).

Dessa forma, o trabalho da aluna Nadja Naiana (Fig. 1), traduz essa concepção, lugar no qual a pose para a realização fotográfica (re)signfica a construção de novas identidades enquanto personagens de um “si”.

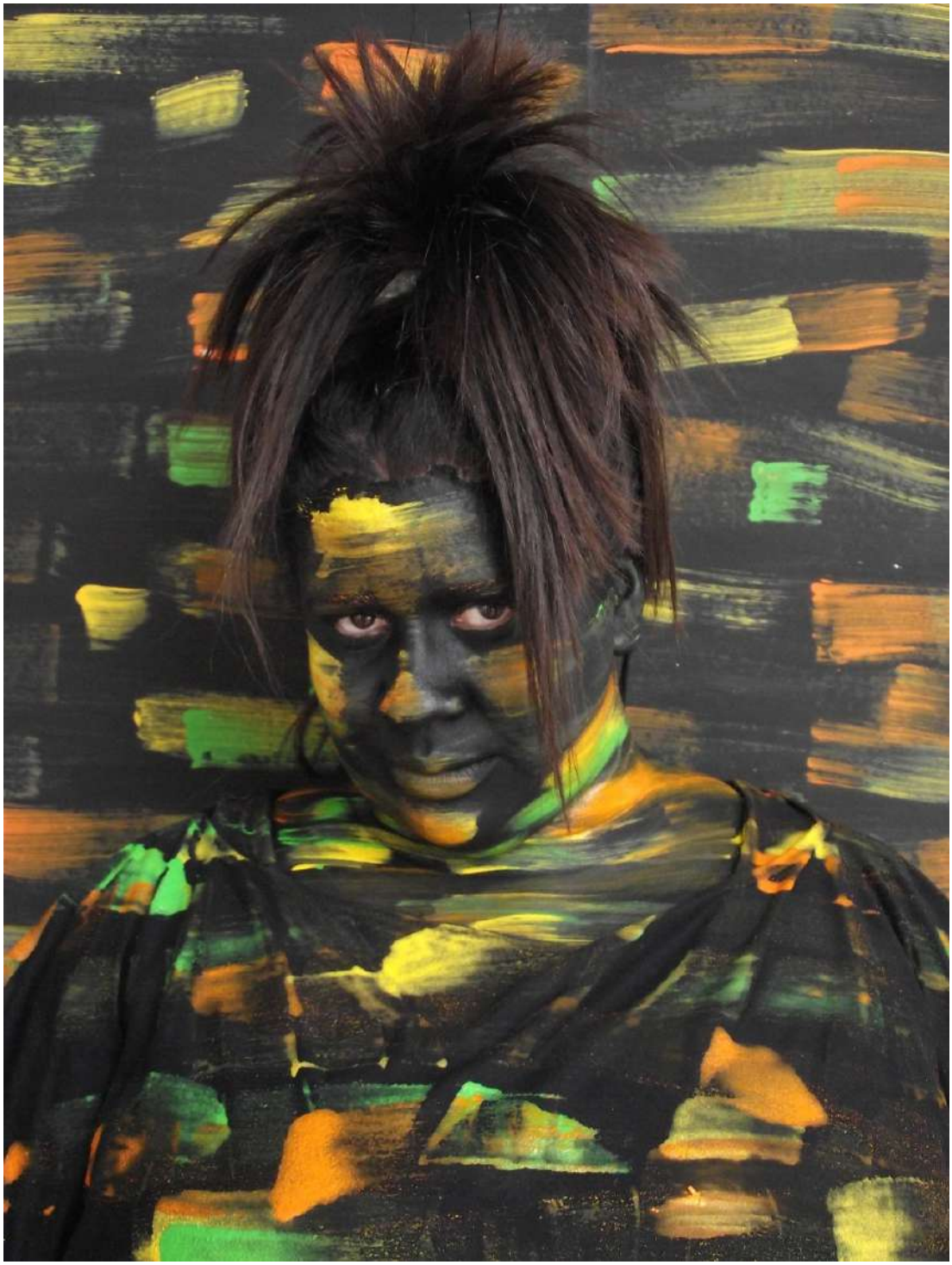


Figura 1. Aluna Nadja Naiana. Fotografia: Orismídio Duarte. Trabalho de EVE II – 2011.

Voltemos ao começo. Iniciei a disciplina EVE II durante o ano de 2011 propondo aos alunos o trabalho de releitura de imagens (obras artísticas), para compor o trabalho de caracterização de atores, lancei ideias para que estes pudessem realizar livremente a sua investigação pessoal. A prática criativa em sala de aula permitiu aos alunos após a

seleção da obra para a (re)leitura, desenvolver o trabalho de maquiagem, figurino e cenografia (Fig. 2). Sendo assim, feita a caracterização, montávamos a "cena" para que a mesma fosse registrada fotograficamente. Dessa forma, não é forçoso argumentar que a apreciação da obra fotográfica é a única forma de fruição, ou seja, a fotografia passa a ser o espetáculo vivo, pulsante nas texturas dos papéis fotográficos e estes sobre seus suportes em direção à retina do espectador.

Figura 2. Aluno Fábio Tavares e sua releitura do famoso auto-retrato de Van Gogh. Caracterização: Jaildo Oliveira, Fotografia: Orismídio Duarte. Trabalho de EVE II.

Para Merleau-Ponty, "ser corpo, é estar atado a um certo mundo" (2006). Sim, a arte mora na mesma rua que a vida, no endereço de um mesmo corpo-casa, em um mundo de sensações, relações e significações. Algumas palavras são importantes e frequentam este estudo: imagem, corpo e essência. Tudo isso faz parte do próprio viver humano, relacionado ao contexto cênico, isso se potencializa nas cartografias humanas do "ser" ator/atriz, mas também no "ser" do espectador. Barthes (2011), como *Spectator*, só se interessava pela Fotografia por sentimento; ele queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso. Sendo assim, o "Teatro Bidimensional" permite ao ator/atriz verem-se como representação de si mesmos fora de toda intimidade possível, perante um "si" não em "si" refletindo sobre o mais profundo da retina, engolindo-se pela garganta dos olhos. Esse foi o caminho metodológico para a construção da disciplina de EVE II, na qual o exercício criativo da e na prática pedagógica nos fez perceber, tantos os alunos quanto a mim, artista e educadora, a infinidade de possibilidades de construção de identidades estéticas.

Figura 3. Aluna Maria Freitas – (re)leitura da obra de Sylvia Ji. Fotografia: Orismídio Duarte, Cenografia: Maria Freitas, Caracterização: Francisco dos Santos. Trabalho de EVE II.

Para toda construção artística é necessário um tempo, um tempo para a criação, para nos ouvirmos e enxergarmos dentro dele. Pois a arte é uma penosa elaboração, agônica enquanto processo, trabalhamos sem rede de segurança, sem garantias, sem proteção. Portanto, acredito na metodologia do desvio, do deslocamento como um fio condutor para a aventura do criar-pensar. Sendo assim, deslocando o corpo do ator/atriz do espaço tridimensional para o bidimensional, desobedecemos todo o pensamento relacionado ao que se refere ao espaço cênico. Observar a si mesmo enquanto objeto da imagem fotográfica proporcionou aos alunos um criar-pensar diferente, interferindo, influenciando, modificando as relações dos mesmos com o seu entorno.

Considero que o lugar da criação é o lugar do não se deixar destruir, mas sim, o de se reconstruir sempre e eternamente, ou seja, recriar a si mesmo e a vida como um eterno rascunho, ter a coragem de remover e instaurar novas experiências, fazer de um "si" uma escrita poética e se entregar ao "outro" sempre em novos textos para novas leituras. Esse é o objetivo e condição primeira da existência de todo artista para consigo mesmo e para com a sua arte. Nesse sentido, a disciplina EVE II cumpriu o seu objetivo. Ou seja, abrindo o corpo de ator/atriz para novas imagens, novas possibilidades, novas leituras e (re)leituras de si mesmos, os alunos ampliaram suas hipóteses de vida e de "vida na arte".

A arte se inspira no vivido e o corpo que atua não se cansa de escrever sua história para ser lida várias vezes e, a cada vez, em uma nova versão. Os trabalhos realizados na disciplina EVE II giravam em torno dessa ideia, de doar o corpo de ator e de atriz para a construção cênica. Submergir na imagem poética e vir à tona com sua originalidade, com suas experiências individuais, com ressonâncias do seu ser no mundo. Independentemente da escolha, formas e modos de tornarem-se obras de arte, a ética

não poderá ficar separada da estética. Seremos sempre “uma certa forma de vida, uma certa ética e uma certa estética da existência” (LARROSA, 2005).

Figura 4. Alunas: Jussyanne Emídio – (re)leitura da obra “Moça com Brinco de Pérola” – Vermmer Fotografia: Orismídio Duarte. Elisângela Alencar – (re)leitura da obra “Red – Neaded Woman” - Modigliani – 1918. Fotografia: Jéssica Sampaio. Trabalho de EVE II.

Não seria possível propor aqui o pensamento raso ou meramente fácil, embora sempre tenha me apoiado no simples, olhando nos olhos dos meus alunos e observando-os a cada novo desafio, na busca de se fazerem obras-primas. Pois não podemos confundir “o simples” com o banal. O simples é o que pode ser compreendido diante do caos, do hermetismo e dos jargões que, até hoje, tanto protegeram quanto também proibiram o pensamento (TIBURI, 2008). Em cena, na sala de aula, busquemos a sabedoria do simples, de uma docência que se faz artista. Sendo assim, pergunto ao leitor: que tipo de obra de arte você seria?

O ato criador, enquanto ato de integração, só adquire significado quando entendido globalmente. Buscamos pensar as possibilidades no contexto teatral de uma estética híbrida e interdisciplinar, dialogando não apenas com a construção de imagens cênicas, mas também, com a pintura e a fotografia. “Pertenço de construir imagens” como nos diz o poeta Manuel de Barros, construindo imagens nos comunicamos com o mundo e o mundo em nós, ou seja, expressamos, definimos e redefinimo-nos como seres viventes e criativos e, sobretudo, aprendemos e ampliamos a capacidade de reflexão diante da guerra de imagens que o mundo contemporâneo nos bombardeia em instantes de segundos.

Referências

BARTHES, Roland. A câmara clara. 3º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LARROSA, J. Nietzsche & a educação. (Trad.) Semíramis G. da Veiga, 2ª ed. Ed Autêntica, 2005.

MACHADO, A. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

MANGEL, A. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

RAMOS, A.; THRALL, K. (Orgs.). Artes cênicas sem fronteiras. Guararema, SP, 2007.

SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TIBURI, M.. Filosofia em comum: para ler junto. 4º ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Esforço - Casa de Rugas

Marcos Martins (UFES)

Introdução

Este artigo pretende apresentar os processos contidos na instalação “Esforço” que deu inicio a partir das minhas andanças na cidade de Fortaleza. O caminhar colocou-se aqui como um ato crítico e sensorial onde fora estabelecido a cumplicidade do meu corpo no corpo da cidade, compreendendo a riqueza das cidades como campos abertos para a experimentações de meu corpo-artista através das intervenções urbanas e das praticas de espacialidades.

Para o artista que conscientemente estabelece essa interlocução, o caminhar pode se apresentar ainda como um desnudamento dos sentidos, um descortinar para o sensível e para a construção das vivências, ao extrair das edificações, ruas e calçadas os cheiros, as texturas e as cores por meio do exercício de escuta dos ruídos que ressoam vibrantemente no silêncio, que mesmo mudo, constrói as relações entre corpo e lugar.

Procuro nessas praticas incitar um “**Corpo-crítico**” em contraponto à cauterização presente nas paisagens que montam os cenários de nossas cidades, segregando pelo ordenamento e pela rispidez das arquiteturas desalmadas que se espraiam pelo tecido urbano, embrutecendo as pessoas e as relações delas com o espaço.

Assim, a relevância desse artigo se alicerça numa abordagem analítica e reflexiva do assunto, onde os processos aqui apresentados, enquanto práticas artísticas, buscam atrelar-se sobremodo à valoração do corpo na cidade, a fim de contribuir para a ampliação das discussões remetidas não apenas ao entorno direto local, mas, necessariamente a uma esfera infinitamente maior ao tomar a arquitetura como campo de experimentação e como elemento provocador para a consciência no habitar e sentir desse corpo.

Esses exemplos visam contribuir para uma reflexão sobre a despolitização da vida e do espaço metropolitano que tem se revelado incompreensíveis, complexos e fragmentários no tempo presente, onde a cidade se apresenta cada vez mais inapreensível como totalidade, ao ser marcado pelo crescimento e pela transformação de suas paisagens. De onde os elementos dominantes presentes são ligados pela primazia

pragmática das lógicas do mercado imobiliário e pela valoração do automóvel (SOUZA, 2006, p.15).

Esses processos têm sido questionados por artistas que lidam com questões inerentes ao espaço e a cidade, abarcando as situações de desequilíbrio social, contribuindo para formar uma consciência do corpo-cidadão através da participação para a desalienação da vida, uma vez que essa alienação tem tornado o mundo e as cidades elementos estranhos ao corpo, fazendo com que as pessoas não se percebam mais capazes de transformar a paisagem que lhes rodeiam.

A arquitetura moderna e a casa -máquina

Na arquitetura, o modernismo ganhou pulsão a partir do pós-guerra produzindo nesse período um ideal de aparente homogeneidade das cidades. O Conselho Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) fora responsável por estabelecer essa equalização global com preceitos que seguiam uma linha consensual. Os arquitetos modernistas pareciam acreditar no potencial modificador de seus desenhos apoiados em suas influências político–econômicas e passaram a tomar a responsabilidade da situação, interessados pela regulação, controle e ordenação das cidades, bem como pela construção de ambiências em série, onde a casa fora pensada como “uma máquina de morar”, como afirmou Le Corbusier (ARANTES, 2001, p.84).

Essa tomada de decisão gerou efeitos colaterais agravantes, hoje percebidos pelo distanciamento dos ideais de urbanidade e pela desqualificação e subtração dos espaços públicos que gerou a transformação das paisagens urbanas.

A paisagem de que falo, coloca-se além do vislumbre instantâneo e do conceito renascentista que o associava às técnicas de representação do espaço por meio da perspectiva. A paisagem aqui é a união das qualidades físicas das áreas significativas para o homem (HOLZER, 1999). Ou seja, a paisagem estaria vinculada aos modos de vida das pessoas, adentrando nos seus traços culturais e sociais. Logo, a paisagem não é apenas a apreensão de uma cena do cotidiano, mas sim sua vivência e percepção na sociedade em que elas (as paisagens) se colocam, pondo-se como formadoras, capazes de instigar as percepções evocadas pela presença dum corpo-ação.

Para Sandeville Junior (2005), o conceito de paisagem está atrelado diretamente ao território e sua dimensão sensível. Ele alerta que a paisagem, quando tomada exclusivamente por aquilo que se consegue abarcar com os próprios olhos é insuficiente para defini-la como tal, uma vez que a paisagem, mais do que espaço observado, trata-se de espaço vivenciado, da sensibilidade das pessoas com seu entorno.

Desta forma, é pertinente compreendermos que a arquitetura moderna brasileira muito influenciou na expansão das cidades, quando fora alavancada pelos processos de industrialização, seguida pelos crescimentos populacionais. O modernismo tivera aí significativa contribuição no momento em que negou a realidade em que se vivia adotando uma nova ordem urbana e social, trazendo com isso os processos de exclusão do corpo pela setorização, ordenamento e especialização dos espaços, frutos dos ideais de funcionalismo presentes nos planos estanques de modernidade para as cidades que se erguiam.

Outro ponto pertinente foi a substituição dos espaços de circulação e convívio por novas formas de pseudo-espaços públicos como as arquiteturas-monumentos que se ergueram na paisagem a partir da segunda metade do século XX, impondo-se como imagem-referência (LYNCH, 1999, p.51) da modernização da cidade e como representativas ou simbólicas deste crescimento e desenvolvimento estabelecido, transformando não somente a paisagem urbana, mas também a dinâmica da cidade e as relações sociais nela contidas.

A transformação dos centros urbanos e o corpo-cidade maquiado.

Os centros históricos que na contemporaneidade passam por processos de enobrecimento, ou seja, por inserções de novas centralidades e de investimentos do capital, vem sendo objetos das políticas públicas que buscam através da cultura e do turismo inserir as cidades no hall da concorrência intercidades transformando paisagem em cenário. Assim, o enobrecimento desses centros tendem a expelir a população que ali vive, alienando o espaço público e a cultura pelo consumo desses lugares, agora postos espetacularizados.

Essa realidade social nas cidades vem sendo discutidas pela Arte através das práticas que se inserem no tecido urbano para tangenciar as problemáticas insurgentes e possibilitar ao corpo-cidadão uma consciência crítica desses processos que transformam a cidade.

Desta forma, a vida cotidiana leva a uma mudança na percepção que se passou a ter da cidade e da inserção do corpo no tecido urbano que transformou sobrenaturalmente as relações e interlocuções com os demais cidadãos.

Casa de Rugas

Para discorrer sobre os processos da Instalação “Esforço” tomarei como ponto de partida a compreensão dos pormenores daquele lugar. Farei isso descrevendo o contexto onde a ação ocorrera, inicialmente em Fortaleza (2005) e posteriormente em Salvador (2006). Respeitando as especificidades de cada tempo e lugar.

A antiga zona portuária de Fortaleza, denominada historicamente como Praia do Peixe é onde se encontra o Centro Cultural Dragão do Mar (CCDM) e toda uma série de galpões e armazéns que foram aos poucos sendo transformados em bares, ateliês e lojas ao passar por um processo de investimentos em *place-marketing* pelo governo do Estado na década de 90. É deste pensamento que nasce o CCDM, oferecendo-se como um novo “espaço público” para incrementar a indústria do turismo no estado do Ceará.

Uma espécie de maquiagem urbana fora feita na área, buscando requalificar o espaço sem um real comprometimento com seus cidadãos. Foi dentro deste contexto que realizei a intervenção “esforço” através de uma oficina que se dera na ocupação de um dos galpões que estava abandonado e que servira até aquele momento como depósito do CCDM.

Ao adentrá-lo percebi que a estrutura da coberta encontrava-se praticamente no chão, espraiando-se pelo entulho envolto a cacos de telhas e fragmentos de tijolos

caídos das paredes. O teto do *hall* principal, lajeado, compunha grafismos sinuosos formado pelas rachaduras que bailavam sem música e destoantes pelo reboco frouxo, de lá, parte do reboco ousava resistir à gravidade como quem quisesse avisar-me de sua queda. Com a estrutura do prédio em ruínas, apóie-me em procedimentos arquiteturais para tratar, por analogia de questões de sustentação, tombamento, instabilidade, fragilidade e ruína.

Para tanto usei da técnica de escoramentos de prédios, muito comum nos casos de abandono ou ameaça do patrimônio histórico ou no escoramento de lajes e estruturas de concreto e paredes e muros de arrimo.

Figura 1 e 2. Detalhe da Instalação "Esforço" acunhamento e escoramento em casa abandonada. Fortaleza, 2005. (Acervo do Artista)

Os restos da madeira da própria coberta do galpão foram aproveitados compondo uma série de escoras onde montei um desenho, um trajeto feito com as escoras que estabelecia a comunicação dos espaços de deslocamentos que direcionavam o corpo-visitante e ligando os espaços internos ao espaço da rua, onde o público, ao adentrá-lo seguiria um deslocamento tenso, esquivando-se entre entulhos ao chão e escoras erguidas para ter acesso aos demais cômodos do galpão, onde se encontrava as intervenções de outros artistas que participaram da oficina. Assim, as escoras compunham uma tensão entre o corpo e a arquitetura estabelecendo uma relação de mediação e conflito entre o construído e a ruína e destes com o corpo pela significação da obra.

Essa ação também se deu no espaço expositivo do Alpendre, em 2005, dentro do projeto Desgraça da Lebre de fomento à arte contemporânea e experimental cearense. Participou do Segundo Salão de Maio, em Salvador, intervindo no Forte de Barbalho, que fora construído pelos engenheiros-militares portugueses em 1826 e que na oportunidade se encontrava abandonado. Tendo sido realizado ainda no Salão Nacional Contemporâneo de Ribeirão Preto, com intervenção no prédio que abriga o MARP, Museu de Arte de Ribeirão Preto Manuel-Gismondi.

Figura 3 e 4. Alpendre, em Fortaleza e Forte de Barbalho, em Salvador, respectivamente. 2005 e 2006. (Acervo do Artista)

Considerações até o momento.

Ao adentrar a arquitetura, a solidão e vazio promovia um ruído sutil advindo dos ventos que insistiam em pousar ali. Pelo chão o entulho envolto a cacos de telhas e fragmentos impedia a facilidade de acesso. Assim, as escoras compunham uma tensão entre o corpo e a arquitetura estabelecendo uma relação de mediação e conflito entre o construído e a ruína e destes com o corpo pela significação da obra.

Esta sobreposição da paisagem social foi oriunda tanto do tempo quanto da linguagem estabelecida e têm se constituído a partir da síntese dos elementos presentes nos lugares de sua apreensão através das imagens existentes encontrando lugar na arte através das ações poéticas para que possibilitem a construção de um "Corpo-crítico". Este corpo manifesta-se e aciona-se nas subversões ao engessamento e controle instituído pelo projeto, colocando-se como agente que transforma a experiência na cidade ao perceber as estruturas de poder que manipulam a dinâmica social com estratégias que buscam emudecer as vozes dos cidadãos e desumanizar os espaços públicos.

O Corpo-crítico aqui busca construir pelos rastros de suas passagens e pelas construções e apreensões que ele faz da cidade uma "corpografia" como memória do espaço que fora capturado pelo corpo.

Referências

ARANTES, Otilia B. Fiori. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp, 2001.

HOLZER, Werther. Paisagem. Imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro, Eduerj,1999.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes,1999.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo, Edusp, 2007.

SOUSA, Gabriel Girnos Elias de. **Percepções e intervenções na metrópole**: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo. Dissertação de mestrado EESC-USP, 2006

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. **Revista Paisagem e Ambiente** n.20, São Paulo:FAU -USP, 2005. Disponível In: www.espiral.org.br/paisagens/publicacoes/2005paisagem.pdf

Identidade, processos e representações

As Representações do papel do Artista: Novos Paradigmas

Jacqueline Belotti (UFES/UFRJ)

A lista das 100 personalidades mais influentes da cena artística internacional publicada em 2011 pela prestigiosa revista inglesa *ArtReviw* é encabeçada pelo artista chinês Ai Weiwei seguido pelo curador Hans Ulrich Obrist. Em seguida a dupla integra a publicação mais recente da série de entrevistas com artistas conduzidas por Obrist, na qual descreve Ai Weiwei como artista, designer, arquiteto, curador, poeta, blogger e editor, enfatizando que a complexidade de seu pensamento e de sua atividade é uma lembrança para a necessidade essencial de liberdade artística, política e pessoal.

Deste modo, podemos depreender que a apresentação abrangente para o artista Ai Weiwei confirma a evidencia de novos paradigmas para o que se convencionou definir como prática artística. E ainda que neste novo modelo não há fronteira ou dicotomia no desempenho de múltiplos papéis.

Para a compreensão das configurações atuais que representam o papel do artista e sua prática, inicio um resgate histórico porque muito do que vemos hoje resulta das contribuições herdadas desse passado. A celeuma em torno do papel do artista foi inaugurada por Walter Benjamim no ensaio O autor como produtor, argumentando que a autonomia presumida do criador é na verdade sempre orientada em direção a uma escolha deliberada, ou, como ele a chama, uma 'tendência' - uma posição política, social e ética. No auge do seu alinhamento ideológico com a revolução soviética, Benjamin lançou sua proposta sobre a arte daquela época – mais especificamente sobre o artista daquela época. Esse artista, como parte dos meios de produção deveria se posicionar em relação a sua prática a fim de fazer efetivamente uma arte de qualidade, deveria estar a favor do proletariado e não do burguês, defendendo que a arte chamada por ele de 'nova objetividade', deveria ser política e o artista deveria se posicionar e redefinir a função de sua produção.

Posteriormente, Joseph Kosuth reconfigura a posição do artista para o modelo do antropólogo engajado, em seu ensaio Arte após a filosofia. Kosuth infere que o artista deve abandonar o campo da arte para funcionar no nível da cultura, pois nesse processo estaria investigando o significado e em última instância a realidade, uma vez que a prática artística atribui ao contexto social, cultural e político mais amplo uma relação com o qual depende para significar. A questão central para Kosuth é estabelecer, ba-

seado nos moldes críticos ligados ao modernismo, qual é o estatuto próprio da arte no século XX. “Ser um artista é questionar a natureza mesma da arte, o que significa questionar sob quais modos um objeto pode aparecer como arte, desligando-se do aspecto morfológico que não seria se não um falso *a priori*, pois qualquer coisa pode aparecer como objeto artístico” (Kosuth, 1965), referindo-se a uma relação que já havia sido radicalizada por Marcel Duchamp ao demonstrar que a categoria de arte é ela própria inteiramente contingencial e arbitrária - uma função do discurso e não uma revelação.

Os artistas passam assim a apropriar-se de objetos existentes criando *ready-mades*, transformando objetos que ganham novas funções enriquecidas semanticamente com idéias e conceitos. Da apropriação de objetos parte-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. Por volta de 1960, Lygia Clark elimina da obra toda transcendência -, com “caminhando” a obra deixa de existir, passa a ser simplesmente o caminhar da tesoura sobre o papel. Outros artistas realizam experiências semelhantes no “Salão da Bússola”, em 1969. ‘O artista passa a ser uma espécie de guerrilheiro - e a arte, uma forma de emboscada, criando um estado permanente de tensão’ (Moraes, 2001).

Tudo podia se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições. O aleatório entra no jogo da arte e a obra perde ou ganha significados em função dos acontecimentos. A arte está assim constituída de obras inacabadas, de projetos do que foi apenas uma idéia, sendo definida como ‘arte vivencial’, ‘arte conceitual’, e ‘arte proposicional’, quando o artista deixa de comunicar mensagens e passa a apresentar propostas de participação. A antiarte é a arte dessa época, revela Frederico Moraes.

Hélio Oiticica e Lygia Clark pensam a arte incluindo a ‘coisa corporal’. O que importa é, sobretudo, a idéia, a proposta, mas o corpo é o motor da obra. “Todo ser humano é um artista”, dizia Hélio. O território da ação artística se torna um campo expandido e incide diretamente sobre os processos de produção coletivos. “O grande artista pode também assumir o papel de ‘empresário’, ‘educador’ e ‘propositor’, criando uma condição ampla de participação popular” proclama Hélio, desdobrando a atividade artística em múltiplos campos de atuação - o que parece antecipar o sustentado por Ai Weiwei.

Na cena internacional dos anos 60, a exposição “Quando as atitudes tornam-se forma”, curada por Harald Szeemann, testemunha uma nova forma desmaterializada de trabalho, onde o ato (ou o processo) de criação era tomado como obra de arte – não um conceito, um movimento ou uma tendência: apenas “a atividade do artista”.

Por sua vez, o movimento Fluxus deflagra o processo que resulta na inadequação dos espaços institucionais face à produção artística, resgatando a fusão das linguagens artísticas por meio da participação coletiva de músicos, cineastas, atores, diretores de teatro, e artistas plásticos. A arte se faz no inesperado, é uma situação, puro acontecimento, um processo para ser vivido, experimentado. O Fluxus opera uma ruptura no sistema introduzindo a noção de *happening* e ações pelo viés da contracultura. Confundir arte e vida no cotidiano das pessoas e ruir toda a noção de arte era o ponto. A obra acabou, propagavam, a despeito de que os registros das performances tenham se convertido no retorno do renegado objeto artístico sobre nova roupagem. Nos anos 70 a performance se afirma como meio específico e nos anos 80 e 90 – se junta a uma geração alinhada com as tecnologias.

Andy Warhol evoca o cotidiano na *pop art*. Oldemburg agiganta alimentos urbanos – os *pop food*, e Segal reconstrói ambientes inteiros. Os materiais tornam-se cada vez mais precários na arte povera e na arte cinética a desmaterialização é quase completa. Ainda nos anos 70 o surgimento da obra *in situ*, projetada para um lugar específico do espaço, contorna as restrições inerentes a cada lugar, situando a obra no diapasão de novas análises. Neste encadeamento, as novas mídias entram em cena prenunciando a transformação da noção de autoria e criação artística.

A partir dessa conjuntura retomo ao cerne desse escrito lançando mão da análise de Nicolas Bourriaud, segundo a qual o artista não sendo mais um criador é uma espécie de intruso em todos os outros campos. "Ele seleciona signos. Explora seus campos de produção, manipula-os, constrói trajetórias entre eles" (Bourriaud, 2002). Como conseqüência, o autor define o artista como uma espécie de "semionauta": um inventor de trajetórias entre os signos, cujo campo de atuação permeia o processo de construção dos significados. Nos livros Estética Relacional e Pós Produção, Bourriaud discute o que vem a ser e como procede um artista hoje, identificando três possibilidades: o artista como um etnógrafo; o artista como um cartógrafo; e, o artista como um agenciador de subjetividades. Abre ainda desdobramentos sobre o lugar da instituição como dispositivo validador do sistema de arte, o lugar da crítica, da academia, e ainda o lugar ou o não-lugar da rede neste processo.

O campo expandido onde esse artista opera, suscita as concepções do antropólogo Clifford Geertz, que situa os mecanismos que incidem na interpretação dos discursos que se impõem no campo da cultura como "uma sensibilidade que se origina na formação coletiva, com base profunda na vida social, estando em relação ao contexto cultural e os seus diversos segmentos e fluxos, inclusive àqueles da vida cotidiana" (Geertz, 1978). Desse modo, essas práticas e suas representações artísticas estabelecem uma correlação, e são interpretadas conforme o referencial de um campo, que Pierre Bourdieu coloca como um campo de poder. Conforme Bourdieu, "os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e sociologicamente necessários" (Bourdieu, 1992). Para o autor o campo artístico é um campo social como qualquer outro, e como tal é atravessado por regras gerais desse campo, espaço este caracterizado por "relações de força entre os agentes e instituições, que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes".

Hal Foster, por sua vez, entende que a dicotomia 'forma' versus 'conteúdo' é um dado que sempre esteve no bojo de discussão artística, para prosseguir percebendo que a arte contemporânea passa a consistir uma estratégia que seria etnográfica. "É uma arte que tem como centro a cultura, é uma arte 'quase-antropológica' a ser compreendida como uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades", explica o autor no ensaio O artista como etnógrafo. Trabalhar com o texto e entender a cultura como um discurso passa a consistir um método do artista. Esse modo de proceder repercute as formulações de Clifford Geertz, que polemiza a questão no livro O antropólogo como autor, por identificar a etnografia como uma espécie de texto autoral e a examinar nesses termos, ou seja, situando-a em relação às tradições estilísticas exteriores ao campo da antropologia, como a literatura.

Geertz defende a etnografia como uma espécie de arte comparada - o que a faz depender tanto da concepção enquanto escrita quanto da crítica literária.

Mais recentemente, essa nova forma de autoria e criação envolve a idéia de transferência e intercâmbio como parte do que pode ser visto como um novo paradigma relacional no campo da arte. “Os artistas percorrem uma paisagem cultural saturada com sinais, criando novos percursos entre múltiplos formatos de expressão e de comunicação, que decorre de negociações planetárias, - discussões entre agentes de diferentes culturas” (Bourriaud, 2009). Segundo o autor, estamos, portanto, num momento poliglota, caracterizado pela ‘tradução’, ao contrário do modernismo que falava o idioma ocidental, e do pós-modernismo, que resumia o fenômeno artístico às origens e identidades, estamos entrando na era da legendagem universal, da dublagem generalizada, professa Bourriaud.

O autor compreende o artista como o protótipo do viajante contemporâneo, cuja passagem por signos e formatos remete a uma experiência de mobilidade contemporânea, viagens e transpassagens. As obras materializam-se como trajetórias ao invés de destinos e a forma do trabalho exprime um curso, em vez de um espaço-tempo fixo. “As práticas contemporâneas não estariam preocupadas com a idéia de original, singular, nacional, e sim em dar aos signos novos sentidos, estabelecendo equivalência entre escolher e fabricar, e entre consumir e produzir”, profere Bourriaud, destacando o DJ como a figura por excelência deste contexto cultural.

Outro aspecto incontornável que se coloca permeando os discursos e a prática artística mais recente é a lógica empresarial, que incide na própria criação, recolocando a questão do que é um autor e o que ele está exibindo e vendendo, enfim, o que significa a obra e o que significa o mercado. O artigo da artista ativista Andrea Fraser, intitulado *“L’1%, c’est moi”*, constitui uma importante peça de análise sobre as atuais relações entre a prática artística, os colecionadores e as instituições artísticas. Andrea desnuda a hipocrisia da posição crítica em termos políticos, sociais e culturais de um grande setor da arte contemporânea, assinalando as enormes contradições entre o que diz a obra e o sistema econômico que a põe em circulação. “Desejamos que os críticos, os curadores, os historiadores da arte, assim como os artistas retirem seu capital cultural deste mercado”, pleiteia Andrea. Sustenta que devemos nos empenhar em avaliar se as obras cumprem ou não cumprem suas reivindicações críticas ou políticas com relação a suas condições econômicas e sociais. “Temos que insistir que o que as obras representam em termos econômicos é um aspecto importante para determinar seu significado social e artístico”, avalia. Acrescenta ainda que no mercado de arte, os preços são produto das desigualdades sociais que guiam a lógica do capitalismo tardio e ainda assim, os artistas parecem muito cômodos denunciando por um lado as difíceis condições políticas sociais, culturais e econômicas das sociedades do presente, enquanto por outro lado suas obras ingressam em um mercado que cotiza estas produções ao mesmo nível de objetos como iates, jatos e relógios do mercado de luxo.

Sem apelar ao moralismo, a questão que se coloca é se seria possível existir uma deriva para o artista por outros caminhos, e quais seriam as crises atuais do artista. A cerca do tema Suely Rolnik verifica que o capitalismo contemporâneo tem como um dos alvos privilegiados a vida em suas diferentes fórmulas de criação, estando incluídos nesses alvos as modalidades de produção de sentido, de territórios de existência e da subjetividade. A autora propõe que um dos maiores desafios do artista contemporâ-

neo está em se instalar no âmago dessa ambigüidade, associando-se ao investimento capitalista, mas negociando para manter a vida como princípio ético organizador. “Na reinvenção contemporânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação” (Rolnik, 2001). Suely pondera que se por um lado esses mecanismos intensificam as oportunidades de criação e circulação no mercado, por outro, a obra, para entrar no circuito, tende a ser esvaziada do problema vital que ela cartografou. Assim, para o artista, diz Rolnik, instalado no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, resta problematizar e negociar com essa nova modalidade de relação com a cultura, manter viva a função político-poética da arte e impedir que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte à mera fonte de mais-valia, conclui.

Jacques Rancière traz luz à cena deslocando os dados do problema, com sua teoria de reconfiguração estética da vida política, ao propor se pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade - a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. Conclui seu livro A Partilha do sensível assegurando que “qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas, elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (Ranciére, 2010), afirmando que é um processo estético que cria o novo.

Por fim, retomo o exemplo paradigmático do artista Ai Weiwei que atua ubiquamente no campo expandido da arte, e defende que o papel do artista como um agente soberano deve ser mantido. “Por soberania quero dizer simplesmente que os artistas são capazes de determinar a direção do seu trabalho, sua matéria e forma, e as metodologias que utilizam, ao invés de tê-los ditadas pelas instituições, críticos, curadores, pesquisadores, colecionadores, comerciantes, público e assim por diante. Embora se possa hoje pensar que isso seria uma concessão, ao se examinar historicamente, a possibilidade de autodeterminação artística resulta de uma luta árdua contra a igreja, a aristocracia, o gosto do público, e assim por diante” (Ai Weiwei, 2011). Em sua opinião, essa soberania está no centro do que pode realmente pretender a arte de hoje. “A liberdade da arte é um elemento irredutível a ser considerado”, conclui Ai Weiwei.

Referências

Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist, Penguin books, London, UK, 2011

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? – Arte e Ensaio nº10- Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. 2002

_____. *Altermodern*. In: Catálogo Tate Triennial, 2009

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____In: Arte Conceitual, Linguagem e Representação: apontamentos de uma memória marginalizada. Revista Morpheus, Ppgms-Unirio/Capes. Ano 03 – n. 07 – 2005.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I (Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996.

KOSUTH, Joseph “Arte depois da filosofia” Revista Malasartes, 1975

FOSTER, Hal. Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural. Trad. Duda Machado, São Paulo. Casa Editorial Paulista, 1996.

_____ O artista como etnógrafo. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA.UFRJ. ano XII. número 12, 2005

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org.) Arte contemporânea brasileira*:* texturas, direções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

OITICICA, Helio. Esquema Geral. *In*: BASUALDO, Carlos. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, jul.-dez. 2008

GEERTZ, Clifford. Obras e vidas: o antropólogo como autor. UFRJ, 2001

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Orfeu Negro, 2010

ROLNIK, Suely. Conferência apresentada em The Deleuzian Age, Californian College of Arts and Crafts (São Francisco, 2000), São Paulo, Editora Perspectiva. vol.15, no. 3, São Paulo July/Sept. 2001

FRASER, Andrea. *L’ 1% C’est Moi*. Pesquisado em 22 de setembro de 2012, em http://whitney.org/Exhibitions/2012Biennial/AndreaFraser

Desdobramentos das relações entre performance e audiovisual na cena contemporânea

Walmeri Ribeiro (UFC)

Performance: uma experiência do devir

A noção de performance, como conhecemos, começa a ser delineada a partir da década de 60, numa "virada performativa" das artes, conforme abordado pela teórica alemã Erika Fischer-Lichte em seu livro *The transformative power of Performance: New aesthetics* (2008). Mas, é a partir dos anos 70 que a performance passa a se firmar como linguagem a partir de suas proposições estéticas, numa relação entre arte e não -arte, cena e não-cena, arte e vida.

Para esta reflexão interessa-nos pensar a performance diante de suas possibilidades do devir, como agente disparador do processo criativo. Um processo que desdobra-se em múltiplos caminhos, em múltiplas possibilidades tanto de criação como de levar ao público uma experiência vivida pelo artista-performer. Este pensamento nos aproximada da ideia de performance como uma experiência vivida, conforme proposto por Fischer-Lichte. Ressaltamos assim, como características da performance, a enfâse no corpo como matéria, o rompimento com a representação e a valorização da experiência e da "presentação", a hibridização e o devir criativo.

No entanto, para a construção da discussão proposta sobre Performance e audiovisual na cena contemporânea, se faz importante pensar a relação histórica entre performance e artes visuais.

Em um importante texto recém publicado de Eleonora Fabião no livro *Performance Ensaiada* (2012), a artista e pesquisadora cita o texto do teórico e curador Paul Schimmel (1998), escrito para o catálogo da exposição *Out of Actions, between performance and the object 1949-1979*, onde ele diz "A era seguinte a Segunda Guerra Mundial assistiu a uma verdadeira explosão de atividades que transformaram o processo e realização no tema dos próprios trabalhos. A fronteira entre ação, performance e obra de arte tornou-se cada vez mais indistinguível e irrelevante"(Schimmel:2008). Indistinção e irrelevância que permeiam toda a reflexão e a produção performática desde a década de 60 até a atualidade. Da *action panting* de Pollock às composições videográficas de Nam June Paik e as criações e experimentações do grupo *Fluxus*. De Vitto Acconci, Joseph Beuys, Dan Graham à Marina Abramovic, Dos happenings de

Allan Kaprow às intervenções performáticas de Tino Seghal, que balizadas pela oralidade estão atualmente presentes em bienais e nos principais museus de arte contemporânea do mundo. Das obras interativas de Lígia Clark e Hélio Oiticica às instalações interativas de arte digital, baseadas na presença e participação do espectador. Além disso, poderíamos citar a importância da performance, sobretudo, a ideia de experiência, na produção cinematográfica contemporânea.

Nos fundamentando, portanto, na performance como devir e nas relações de desdobramento, diante das múltiplas possibilidades de compartilhar com o público a experiência vivida pelo artista-performer passamos para a análise do processo criativo das obra *Frágil*.

Frágil: relações de colaboração

Resultante de uma pesquisa realizada em colaboração, durante o ano de 2011, entre o Laboratório de poéticas cênicas e audiovisuais (LPCA-ICA|UFC), o GP Poéticas tecnológicas (IHAC|UFBA) e o NANO (EBA|UFRJ) e com apoio tecnológico do LAVID (UFPB), *Frágil foi* desenvolvida por três núcleos de criação sediados em cidades brasileiras distintas, sendo todo o processo criativo desenvolvido em rede. Influenciado, portanto, pelo fluxo e pela fluidez das informações, mas também pelas pausas e rupturas contidas neste "fluxo".

Com proposições estéticas distintas, cada núcleo possuía autonomia para o desenvolvimento de suas composições, sendo a rede o espaço de estímulo e troca entre o que era experimentado separadamente, numa tentativa de composição que respeitasse a individualidade de cada núcleo, mas que através da telemática colocasse os espaços físicos em diálogo, gerando uma única composição.

Da Bahia tínhamos os bailarinos e as intervenções em tempo real com o uso do kinect, do Rio de Janeiro os organismos híbridos de Guto Nóbrega, que desenvolveu um robô chamado HA e as intervenções e estímulos através de dispositivos técnicos, de Fortaleza corpos instalados num espaço físico que produziam sons e imagens, estimulando os bailarinos e o robô.

Durante dez meses nos reunimos num "laboratório de investigação", numa periodicidade de duas vezes por semana, com o intuito de experimentar, explorar as possibilidades do encontro telemático, da criação em colaboração, da temporalidade e do fluxo das redes.

Apoiados pela RNP (Rede Nacional de Ensino e Pesquisa) contávamos com a capacidade de um alto e veloz fluxo de informação, no entanto, não tínhamos um software de mediação tão competente e capaz de nos auxiliar nas proposições artísticas. Neste "nó" surge um ponto relevante de discussão, a compreensão de engenheiros e tecnólogos das necessidades e especificidades da criação artística, algo que necessita ainda de bastante investigação e, sobretudo, aproximação.

Como estratégia de aproximação, ao longo desses dez meses, tivemos três encontros presenciais. O primeiro realizado em Salvador|BA, apenas com os coordenadores de núcleos. O segundo realizado em Fortaleza|CE com a presença de grande parte da equipe dos três núcleos, cerca de vinte pessoas. E, o terceiro encontro realizado

em São Paulo, no SESC-SP|Ipiranga, contou com a presença dos três núcleos, mas já para uma apresentação aberta ao público.

Esta foi então a primeira apresentação de *Frágil*, que logo em seguida participou do Festival Internacional de Cultura Digital.Br, realizado no MAM do Rio de Janeiro. As duas apresentações públicas seguiam propostas completamente diferentes, pois, no SESC-SP a proposta era de ocuparmos um galpão, numa apropriação do espaço com os três núcleos presentes. Já no MAM, trabalhamos com dois núcleos (Fortaleza e Rio de Janeiro), com mediação telemática.

Neste Fluxo de imagens e sons, apresentamos no MAM|RJ a versão como havíamos criado durante o período de investigação em laboratório. Para esta apresentação contávamos também com a presença de público *in loco* em Fortaleza. Assim, o público do Rio de Janeiro tinha acesso as performances de Fortaleza, as performances que aconteciam no Rio e as relações estabelecidas entre elas; já o público de Fortaleza tinha acesso as relações estabelecidas e as performances que aconteciam em Fortaleza numa grande instalação audiovisual e performática, como a denominamos. Na rede, o público de casa, podia escolher as performances para assisti-las individualmente.

A experiência do LPCA – ICA|UFC e suas escolhas estéticas

Com a proposição de criação de uma instalação cênica, composta de ações performáticas site-specific que explorassem a arquitetura do espaço onde trabalhávamos, mas estivessem abertas ao acaso e aos estímulos vindos da relação telemática, tínhamos como princípios norteadores do processo criativo a performance como um devir e a instalação como a espacialização da obra a ser exposta ao público. Diante dessas escolhas, destacamos em nosso processo criativo, a relação entre performance a audiovisual.

Com isso, propúnhamos que o público transitasse pelo espaço instalativo e percorresse as ações performáticas que aconteciam simultaneamente, permanecendo no espaço o tempo que achasse necessário. Para essa composição lidamos com as relações entre corpo, imagem e mediações técnicas.

Esta imagem é composta pela ação do ator-performer e pela imagem que exibíamos instalada em uma porta do teatro e simultaneamente era enviada para Rio e Salvador juntamente com os textos lidos. O texto e o volume de voz gerava, através de dispositivos técnicos, choques no corpo do bailarino de Salvador.

Figura 1. Imagens do processo de experimentação.

Figura 2. Performance de Nayara Souza.

As ações da performer era composta em diálogo com imagens vindas de Salvador e projetadas neste corpo-tela. As imagens desta performance era exibidas na barriga do robô HA.

Figura 3. Performance de Samya de Lavor.
Experimentação com a materialidade da água, vidro e leite.

Nesta performance trabalhávamos conjuntamente com Salvador. As imagens eram exibidas em pequenos monitores. Utilizamos também a composição audiovisual em tempo real realizada por Luciana Vieira e projetada na própria caixa dágua sobre o corpo da performer. Além da sonoridade da água que era projetada para todo o espaço instalativo e enviado para Salvador.

Assim, ao trazer para esta discussão as relações entre performance e audiovisual no processo de criação de *Frágil*, temos como objetivo refletir sobre os desdobramentos de uma criação balizada pela performance. Pois, partimos de uma proposição da performance como devir criativo, tínhamos também como princípio norteador do processo criativo a experiência humana, o experienciar, o corpo, com sua materialidade e subjetividade, como elemento central da criação, mas ao longo do processo, diante de uma necessidade gerada de partilhar a investigação com o público, acabamos por romper com a processualidade inerente à obra, transformando-a em um espetáculo cênico, com as partituras de encenação regidas pelo tempo de transmissão na rede.

Esse corte, inerente a todo processo criativo como nos fala Cecília Almeida Salles (2006), é que nos faz tensionar não o diálogo com a performance na criação, mas sim os caminhos escolhidos e percorridos para a composição da obra.

Em Fortaleza, as performances ocorreram *in loco*, ou seja, no espaço físico onde nos encontrávamos, no entanto, a composição geral apresentada ao público no Rio de janeiro foi um desdobramento destas ações performáticas, lidando por um lado com a ideia de performatividade (Fischer-Lichte : 2008), mas constituindo-se como um espetáculo cênico interfaceado pela telemática e sua possibilidade de fluxo de imagens e sons.

Algumas considerações ainda iniciais ...

Diante de tantas camadas na composição de uma obra telemática, a experiência de Frágil, requer uma ampla discussão, com olhares múltiplos. No entanto, nos interessou na

escritura deste artigo refletir sobre os desdobramentos que propúnhamos na relação entre performance e audiovisual.

Pois, neste processo criativo o audiovisual não atuava como registro de ações performáticas, tão pouco como vídeo-performance ou um vídeo resultante de uma ação performática, mas sim caminhava *pari passu* numa relação intrínseca de criação. Ou seja, se tínhamos a performance como experiência e como devir criativo, em experimentações fundamentadas no corpo, era como se este corpo fosse já acoplado de dispositivos produtores de imagem.

Como bem sabemos, a mediação técnica numa criação telemática é ponto inicial da criação, no entanto, as possibilidades advindas das relações entre corpo e imagem são múltiplas e, com isso, há sempre um longo percurso a ser trilhado nas experimentações e processos criativos que envolvam mediações técnicas.

Em *Frágil* colocamos em diálogo o corpo da performance, com o corpo da dança, com o corpo híbrido. Colocamos em diálogo temporalidades, espacialidades, presença e mediação. No entanto, desta experiência surge a certeza de um longo percurso de investigação e reflexão.

Referências

FABIÃO, Eleonora. (2011). Performance e Precariedade. In: Performance Ensaiada. (org) Wellington de Oliveira Jr. Fortaleza: Expressão gráfica e editora.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2008). The Transformative power of Performance: New Aesthetics. London/New York: Routledge.

SALLES, Cecília Almeida. (2006). Redes da criação: a construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte.

Colagem e dispersão no processo pictórico de Regina Chulam

Jorge Mies (PPGA/ UFES)
Ângela Grando (PPGA/ UFES)

Inspirada pela diversidade construtiva do espaço modernista, a artista capixaba Regina Chulam (Vitória, 1950), desde o início de sua trajetória na década de 1980, trabalha com elementos de colagem, aplicando-os à superfície do suporte. São fragmentos de papéis e pedaços de tecido que se misturam ao pigmento enquanto meios de explorar a planaridade da superfície pictórica. Suas pinturas refletem uma extensa e ininterrupta investigação permitindo a ampliação de meios expressivos que culminam em um processo de busca incessante pela expressividade da cor, do gesto e da matéria. A artista escolheu e agregou a seu trabalho influências estéticas do século XX: o rigor compositivo da geometria e a matéria de cor de Paul Cézanne; o estudo do espaço e os benefícios da técnica da colagem, decorrentes da investigação do processo cubista; e o acúmulo de materiais na superfície da tela como uma necessidade expressiva. Na escolha de ferramentas e suportes do legado da pintura europeia, expandem-se as formas e a materialidade do espaço de seus quadros.

Sabemos que o pintor italiano Cennino Cennini em seu *trattato de pittura*, atribuído ao decênio de 1390, apontou como herança de Giotto: “O fundamento da arte e o princípio de todos os labores de mão são o desenho e o colorir. Estas duas partes desejam o seguinte: saber triturar ou macerar, colar, empanar, engessar e raspar os gessos e os polir [...]”(CENNINI, apud KOSSOVITCH, 1988, p. 183). Percebemos que a herança deixada pelo mestre renascentista foi aplicada ao longo da história da arte por grandes artistas que entenderam que a arte requer um (re)aprendizado constante no manuseio dos materiais e na sua aplicação técnica. A arte de nossa época, ao exigir novas formas e materiais, solicita um novo olhar do artista sobre os procedimentos já consagrados pela história, resgatando técnicas e as reinventando.

A técnica da colagem, prática ativamente incorporada nas artes visuais, essencialmente a partir das obras cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, libertou o artista das limitações do suporte e o convidou a construir sua pintura sobre o plano, travando aí um debate no centro da problemática denominada“tradição”. A introdução de elementos retirados da realidade, como pedaços de papel e tecido, tornou o espaço da pintura viável e habitável. A prática de colar papel, por exemplo, proporcionou à materialidade do quadro diferentes cores e texturas, tanto visuais como táteis. O

papier collé, pertencente a uma inovadora concepção de espaço moderno, motivou a experimentação estética do fazer artístico, concentrando-se cada vez mais na atividade do olho e da mão, o que ocasionou no percurso da história da arte uma abertura a novos meios de expressão.

A técnica cubista, segundo Argan (2010), torna-se, a partir de 1910, uma prática que se amplia nas vanguardas europeias em processos variados, desdobrando-se em construções, justaposições e acumulações de objetos. A colagem traz para atividade do artista a problemática da matéria como linguagem. A matéria se converte em linguagem ao deixar-se manipular pelo artista, oferecendo-lhe um campo de possibilidades infinitas. Para Argan, a relação matéria-artista só se concretiza por uma questão de identificação. E nas reflexões do historiador "tudo o que se vive torna-se matéria; logo a matéria é memória" (ARGAN,1992, p. 542), portanto, a matéria pictórica é tudo o que existe no mundo e habita o espaço da obra para construí-la.

Essas questões reverberaram em poéticas da arte europeia e, entre 1950 e 1960, podem ser visualizadas, por exemplo, em Antoni Tàpies e Jean Dubuffet. Esses artistas foram defensores de uma pintura com novos espaços plásticos, estabelecidos pelo constante diálogo com a cor e a matéria. Uma pintura em que a matéria se converte em protagonista rompendo com os meios tradicionais. Oriundas da arte moderna, essas poéticas conceberam a superfície da tela como um solo fértil de experimentação contínua, transformando os meios em opções de escolhas segundo seus interesses. Um fazer arte que em sua constante renovação modernista não recusa a grande tradição dos mestres e investiga novas técnicas e materiais, ou seja, uma atividade que solicita conexões entre o passado e o presente e, particularmente, com vida que pulsa ao redor do artista.

Regina Chulam, em suas aulas de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), passou a inserir o papel de seda em seus trabalhos. Isto ocorreu após o contato da pintora com as obras de Francisco Ferraras em uma visita à Madrid. Nas composições do artista espanhol, as colagens com o referido papel se tornaram um meio de expressão plástica: o papel de seda age em sua pintura alcançando contrastes cromáticos essenciais no jogo de tensão entre claro e escuro. A artista brasileira, à medida que convive com o trabalho de Ferraras, não somente inicia experimentos com este material como o torna imprescindível em seus trabalhos, descobrindo uma forma de aplicá-los sobre a superfície sem enrugá-los e de como sobrepô-los para conseguir as entre cores. É a colagem que permitirá a artista compreender melhor as passagens de cor e de tons, levando-a mais tarde a trabalhar com camadas de tinta muito diluídas, alcançando as transparências tão almejadas.

Nos primeiros anos da década de 1980, tintas, papéis e tecidos dialogaram constantemente em suas pinturas e desenhos. Percebe-se a busca em cada trabalho de soluções visando à estrutura da composição, questionando as lições cubistas e seus desdobramentos. Sem dúvida, seu trabalho de então refletiu absorções experimentais de ideias das vanguardas artísticas, e ao transformar as influências em conteúdo pictórico com rigor próprio vai construindo uma poética singular que traz sua marca. Percebemos que as colagens de Chulam, ao assimilar tanto a linguagem cubista como a informal, ganham uma materialidade que se processa em camadas justapostas e sobrepostas, construindo uma trama espacial que se dinamiza através de áreas claras, escuras e de transparências, favorecidas pelo papel de seda. Neste contexto, ele, o papel é quem

vai garantir às composições da artista texturas visuais e táteis, permitindo que forma e cor interajam através da superposição das tiras de papel colorido e das áreas sugeridas por elas.

Compreendemos que a influência de Tápies e Ferraras, e, mais tarde, a referência ao expressionismo abstrato de Jackson Pollock, mantém a artista atenta aos efeitos estéticos que os materiais proporcionam, particularmente na textura e na superfície. A construção de espaços compositivos caracterizados pela técnica da colagem faz com que a artista investigue as obras dos mestres do passado com o objetivo de intensificar sua busca pelas transparências da cor, ampliar as texturas visuais e afirmar seu fascínio pelas estruturas geométricas. Mediante uma atitude anacrônica, a artista inicia uma prática arqueológica na memória da pintura moderna; escava nesse terreno sua plasticidade, suas fraturas e seus ritmos, que se cruzam e se condensam nas imagens de seus experimentos pictóricos, provocando uma nova experiência do olhar na resignificação do conjunto de processos da arte do passado.

Lançar o olhar sobre **Composição rosa** (Figura. 1) e **Sem título** (Figura 2), nos aproxima de tais discussões. Na primeira, a sobreposição do papel de seda em formas retangulares sobre a tinta heterogeneamente espalhada pela superfície, constrói um espaço rarefeito, transparente e texturizado. A linha obsessiva de Chulam, que corre pela extensão da tela, ao mesmo tempo em que reforça a verticalidade da composição, quebra-a, ajudando a decompor a superfície em áreas mais ou menos luminosas. O jogo caligráfico (letras e números) presente em **Composição rosa** pertence a um fragmento da realidade inserido no quadro, e se mostra como um título suposto para a pintura, que além de reafirmar a planaridade do suporte, ressalta a verdadeira função do material: ampliar e suprir as necessidades pictóricas e expressivas do artista, o que ocorria também nas telas cubistas.

Figura 1. Composição rosa, 1981. Técnica mista sobre tela, 70 x 50 cm. Coleção Luisah Dantas, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

Figura 2. Sem título, 1982. Técnica mista sobre tela, 79,5 x 60 cm. Coleção Luisah Dantas, Vitória.
Foto: Jorge Luiz Mies.

O espaço matérico de **Sem título** é arquitetado pelas sobreposições de quadrados que definem o ritmo compositivo do espaço, tanto pelo percurso do contorno quanto pelo conteúdo planar que as cores constroem. O vermelho e o preto, ao mesmo tempo em que sustentam a composição, são também os responsáveis pelos contrastes com o branco e o acinzentado, ocasionado pela manipulação do papel de seda. Texturas táteis e visuais são oferecidas pelo enrugamento do componente plástico e pela sensação de trabalho "inconcluído", o que valoriza ainda mais a presença expressiva da matéria. Esta composição já se mostra como uma experiência fundamental das indagações poéticas em sua pintura: cores, novas formas e materiais diversos. Estes elementos se desenvolvem em outras obras como, por exemplo, em **Café da manhã** (1982), que reflete certa atmosfera de intimidade por meio da sobreposição dos papéis de seda sobre papel estampado, o que reforça a transparência do material utilizado e intensifica o ilusionismo pictórico ao transmitir uma sensação de desprendimento dos objetos da tela.

Percebemos nas telas até então discutidas que Chulam associa o valor plástico da matéria ao seu fascínio pela geometria, numa expressão especificamente pictórica. Suas pinturas consistem em um exercício do espaço pictórico no qual as formas geométricas, as superposições de planos e combinações de tons criam transparências que imprimem deslocamentos alternados e embaralham a distinção entre os planos. Sabemos que a tentativa de dominar certos materiais está diretamente ligada ao que o artista deseja expressar. Ao exercer seu domínio sobre o material, o pintor se torna conhecedor de suas funções e possibilidades de manipulação, alargando sua experimentação plástica e experiência estética.

A matéria artística tem memória; e Chulam também constrói sua poética depurando suas vivências e questionando o trabalho daqueles que elege como seus antecedentes. Se os trabalhos iniciais da década de 1980 serviram para assimilar linguagens plásticas e aprofundar concepções estéticas, a partir dos anos 1990 toda a sua pintura se reformula em estruturas que se fazem em uma trama sensível de linhas e num tecido cromático rico em acumulações e manchas de cor. Cada série engendrada produz um imaginário capaz de dar lugar a um discurso pictórico que encontra nos materiais os argumentos de uma incessante interrogação plástica. Uma obra se desdobra em outras obras, em um encadeamento que revisita trabalhos já realizados.

Na série **Coisa.Movimento** percebemos o diálogo da artista com um universo poético que traz à tona um espaço plástico fragmentado com elementos geométricos organizados em um aparente acaso. Nesta tela (Figura 3), ao pintar pedaços de papéis coloridos em movimentos contínuos que formam linhas pela mão embebida de matéria, a artista experimenta as possibilidades de um gesto mais livre. A sequência rítmica de formas retangulares continua presente (re)afirmando seu fascínio pelas estruturas geométricas. As linhas formulam variações ritmadas e seu percurso é interrompido com a justaposição dos planos de cores. Entretanto, se em algumas composições o espaço é preenchido com uma "mistura desordenada" de linhas que se ajustam com o seguimento visual dos planos, em outras organiza o espaço com intervalos de planos lisos que acentuam as vibrações rítmicas das linhas.

Figura 3. Sem título, 2006 (série Coisa.Movimento). Técnica mista sobre tela, 27 x 44 cm. Coleção da artista. Foto: Jorge Luiz Mies.

É na série intitulada **Jogo do Bicho** que Chulam transcende o espírito da colagem para interpretar plasticamente a sua indignação com os acontecimentos políticos que estavam ocorrendo no Brasil. O trabalho começou a ser pensado em 2003, ano de constantes denuncias de corrupção e, consequentemente, de instauração de CPI's. O trabalho, composto por 25 telas pequenas e por uma bandeira de grande dimensão, expõe e discute questões políticas e morais contemporâneas como, por exemplo, a corrupção alargada pelos problemas da fragilidade de critérios políticos, provocando um ambiente de desordem social no Brasil.

Para executar a série, a artista mergulhou nas origens históricas do jogo do bicho. No quadro **Bandeira – Vale o que está escrito** (Figura 4), o lema dos bicheiros, que serve para reforçar a confiança e seriedade nas apostas e no pagamento do prêmio, vai de encontro à indignação da artista com a política brasileira. O jogo, embora clandestino e criminalizado no país, pode, pela metáfora, representar um clima brasileiro, pois com a forte adesão popular e milhares de apostadores, tornou-se um ambiente favorável à corrupção de policiais, de membros do poder judiciário e políticos. Diante disso, na tela com o formato da bandeira nacional, símbolo de nossa identidade, Chulam altera a sentença "Ordem e Progresso" por "Vale o que está escrito". A atitude irônica da artista nos leva a refletir sobre o que está escrito na bandeira e também nas próprias leis de nosso país, que mesmo anotadas em papéis parecem de nada valer, visto que estão constantemente sendo burladas.

Figura 4. Bandeira - Vale o que está escrito, 2006. Técnica mista sobre tela, 150 x 200 cm. Coleção Márcio Espíndula, Vitória.

Desejoso dos fragmentos da realidade, o processo criativo de Chulam se conecta com as tendências da arte do século XX e valida no quadro sua própria materialidade plástica. Ao trabalhar com os princípios que deram vida a colagem cubista e ao transitar pela expressividade informalista, a artista engenha um espaço que se contamina com a história, com técnicas e diversificadas poéticas. A experimentação com as possibilidades do papel se converte, no processo de criação da artista, em uma atividade pictórica que investiga os meios de expressão e amálgama tempos diversos que se configuram pela via do anacronismo. A técnica da colagem, um rico instrumento de experimentação, intensifica os contrastes cromáticos, afirma o fascínio pelas estruturas geométricas, fornece à composição texturas visuais e táteis e, principalmente, garante a realização de voos ousados no ofício da pintura, um campo sempre aberto às possibilidades e potencialidades da matéria. É a alquimia da matéria pictórica com preceitos simbólicos da memória que torna a pintura de Regina Chulam rigorosamente plástica e anacrônica.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa*: de Hogarth a Picasso. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Arte moderna*: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KOSSOVITCH, Leon. A emancipação da cor. In: NOVAES, Adauto (org.). et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 183-215.

O CINEMA COMO DISPOSITIVO SIMBÓLICO DE IDENTIDADES: RENDERIZAÇÃO DA ALTERIDADE/IMAGEM SOBRE O ESPECTADOR-TELA ESPECULAR

Júlio César dos Santos (FAV / UFG)
Rosa Berardo (FAV / UFG)

Introdução

O cinema é um dispositivo de múltiplas abrangências que vão do artefato tecnológico à mediação de relações de poder e saberes, entre estas, o sentido disciplinar descrito por Foucault (1979) ou o dispositivo da sexualidade nas relações étnicas e de gênero (De Lauretis, 1987). “O cinema é um dispositivo que vai do concreto maquínico ao abstrato onírico” (Albera e Tortajada, 2011, p.13).

Estes autores falam de “cine-dispositivos” que englobam tanto o arsenal tecnológico quanto o potencial simbólico, destacando-se para este estudo a questão da identidade vista como um sentido amplificado do dispositivo. Para se chegar a esta significação tornou-se necessário adentrar pelo viés psicanalítico do cinema, em seu caráter de imersão subjetiva, radicalizando a percepção da alteridade. De que maneira se pode vivenciar a alteridade (negritude feminina) na ipseidade através de um dispositivo cinematográfico?

O dispositivo

O “dispositivo” configura uma certa complexidade técnica combinando elementos constitutivos de um aparelho, que agem conjuntamente em função de um efeito. É um termo utilizado desde os primórdios do cinema para traduzir a “disposição” de diferentes elementos no interior de um mecanismo que Thomas Edison (1892), por exemplo, chamou de “kinetoscópio” - dispositivo que permitia a exibição de um filme a um único espectador por vez (figura 01).

Albera e Tortajada (2011) descrevem o aparelho cinematográfico como um dispositivo constituído por um conjunto de elementos que funcionam de forma combinada de modo a produzir uma projeção – efeito mecânico e sinestésico.

Outro sentido é aquele que lhe concede o experimentador, i.e., a maneira como estes dispositivos são percebidos por quem e para quem os utiliza na experiência rea-

lizada, na sua relação com outros aparelhos ou máquinas, ou como definem uma situação - a projeção de um filme.

A impressão causada pelo cinema já sugerem sua agência mediadora entre o sujeito e as imagens projetadas, as quais atuam como reflexos especulares, o que faz com que os espectadores experimentem a sensação de realidade, ou ainda, a sensação de voyeurismo instaurado por um "novo regime do imaginário" (Albera e Torjada, 2011, p. 17).

Ao considerar aquele por quem o dispositivo age, se pode definir a noção de dispositivo associada à ideia de representação, de um aparelho que institui uma situação onde o espectador é convencido a crer numa "ilusão" que lhe causa "o efeito de real". A partir destas ideias, Christian Metz propôs o cinema como um dispositivo simbólico (Albera e Tortajada, 2011, p. 19), pondo em evidência o lugar do espectador e seu estado de presença/ausência no processo de representação.

Ainda outro sentido apresentado por Albera e Tortajada se apoia na noção desenvolvida por Michel Foucault (2007) que apresenta o dispositivo relacionado ao controle, à sujeição e subjetivação, na medida em que carrega condicionantes do funcionamento das relações de poder dentro da sociedade.

Se todas estas noções se mostram a partir da dimensão técnica do dispositivo, fica claro que as três primeiras estão mais ligadas à ação técnico-mecânica enquanto que as duas últimas conduzem à uma reflexão sobre o sujeito em suas relações com o dispositivo, exercendo poder ou sendo subjugado por ele. Isto implica em efeitos conscientes e inconscientes relacionados tanto à identificação narcísica quanto ao sadismo voyerista de quem observa o outro sem ser observado, tudo isso mascarado por uma "epistemofilia" da imagem em movimento (Metz, 1980).

Identidades simbólicas

A identidade pode ser pensada como um conjunto de mecanismos, estratégias, julgamentos, parametrizações, classificações, identificações e diferenciações, significados, significações e sentidos, ou seja, de representações e interpretações do sujeito, ou seja, como um dispositivo identitário.

O que faz da mulher negra, mulher negra? Pode-se dizer que ser mulher negra depende de dispositivos que compõem suas imagens síntese, simbólicos que representam sua identidade. Segundo Stuart Hall, "a representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Ele faz evoluir o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam coisas" (2011, p. 15).

Desta forma, os conceitos de feminilidade e negritude podem ser vistos como formas de representação simbólicas consolidadas por paradigmas sociais, históricos e culturais.

A identidade de gênero e cor apresenta aspectos de um determinado modo de compreender a feminilidade e a negritude que podem ser desvelados como modos de ser e de viver. Para De Lauretis (1987), "o gênero é a representação de uma relação social", o que significa dizer que se produz num processo dinâmico e coletivo.

Infere-se, portanto, que a identidade da mulher negra pode ser pensada como um dispositivo simbólico de gênero e cor, ou ainda, que a identidade é uma combinação de simbólicos produzidos por múltiplos dispositivos. A combinação destes dispositivos, para este trabalho, é representada pela "renderização" da imagem cinematográfica.

Renderização

A contemporaneidade tecnológica digital trouxe para o cinema uma técnica que antes era aplicada apenas ao vídeo: a "renderização", do verbo *to render*, que significa "fundir camadas", como se fosse uma sobre-gravação em *layers* que se superpõem e se fundem.

Estendida para a questão da identidade muitas vezes tratada como uma sobreposição ou fusão de imagens, pode-se perguntar o que há por trás da aparência (imagem) de alguém, pressupondo camadas que se mostram renderizadas, estando a mais aparente fadada a ser vista como falsa ou, pelo menos, insuficientemente representativa.

A expectativa deste trabalho foi buscar um dispositivo que permitisse perceber de forma sensível a alteridade na ipseidade, provocando certo estado de ubiquidade - interação/imersão. Através do dispositivo cinematográfico buscou-se o "efeito de real" (Foucault, 1979), com a transformação da pele numa tela, e isso, pensa-se, se torna possível rebuscando a fase especular da formação da personalidade, ou seja, do reconhecimento de si através de um reflexo (a identidade em imagem).

Christian Metz (1980) argumenta que o cinema, em analogia à "fase especular", de que fala Freud (Elia, 2007), produz, da mesma forma, o efeito de identificação do espectador com a imagem cinematográfica, em função de certa sensação de realidade provocada pela metáfora audiovisual da imagem em movimento.

O espectador-tela especular

Até as duas últimas décadas tinha-se trabalhado com duas ideias fundamentais de projeção fílmica: 1) a projeção cinematográfica clássica, com o projetor às costas do espectador, sobre o que se teorizou desde os primórdios do cinema, buscando compreender a percepção sensorial da visão e a formação da imagem fora e dentro da mente humana; e, 2) a projeção videográfica herdada da televisão, eletromagnética, com o projetor à frente do espectador, impressionando uma tela interposta entre este e o projetor foto-eletrônico. A projeção 3D, as experiências em "caves" de imersão imagética, os avatares e jogos eletrônicos, além de outras experiências reunindo arte e tecnologia, tem buscado imergir o sujeito estimulando os seus sentidos a ponto de criar um simulacro de realidade, o "efeito de real", mas onde só existe o imaginário, o simbólico, territórios em que a arte e a tecnologia se fundem, se interpenetram e se engedram.

A proposição deste trabalho/experimento/dispositivo é uma terceira via, a fusão de ambos os modos da projeção, tornando o espectador a tela, seu rosto como anteparo de projeção, onde a transparência e a opacidade produzem novas formas e recortes do próprio corpo (rosto), i.e., o espectador é transtornado em mecanismo, parte do dispositivo, tanto mecânica quanto simbolicamente, pois se torna, ele mesmo, uma imagem especular, ou seja, um reflexo, uma "fantasmagoria"(Grau, 2009). O espectador-tela

especular produz, portanto, uma imagem viva. Como uma personagem cujo ator, consciente, reconhece o simulacro ao mesmo tempo em que lhe confere existência e vida. Esta experiência dramática é levada ao cinema e o cinema leva à esta situação dramática que só o/a ator/atriz experimenta: alteridade (o outro) em ipseidade (si mesmo), na ubiquidade (presença/ausência).

Assim como argumenta Grau (2007) a tecnologia associada à arte moderna deslocou os ambientes imersivos de espaços coletivos para espaços individualizados, restritos a um único espectador. Historicamente, este dispositivo é um retorno aos primeiros cinemas, ao "kinetoscópio".

O experimento

A proposta inicial foi a de construir um dispositivo cinematográfico tomando como empréstimo a ideia de Thomaz Edison e seu "kinetoscópio" (figura 01) que permitia que apenas um espectador por vez assistisse a projeção de um filme curto. A partir deste mecanismo desenvolveu-se um artefato, uma câmara escura, contendo em si os seguintes elementos:

1. Uma caixa preta formatada a partir do kinetoscópio;
2. Um mini - projetor data show (30 lumens) ;
3. Um espelho de 30 cm x 40 cm, com moldura;
4. 2 fones de ouvido;
5. Um aparelho de DVD;
6. Filme de 3 minutos: mulher que se afirma: eu sou mulher negra!

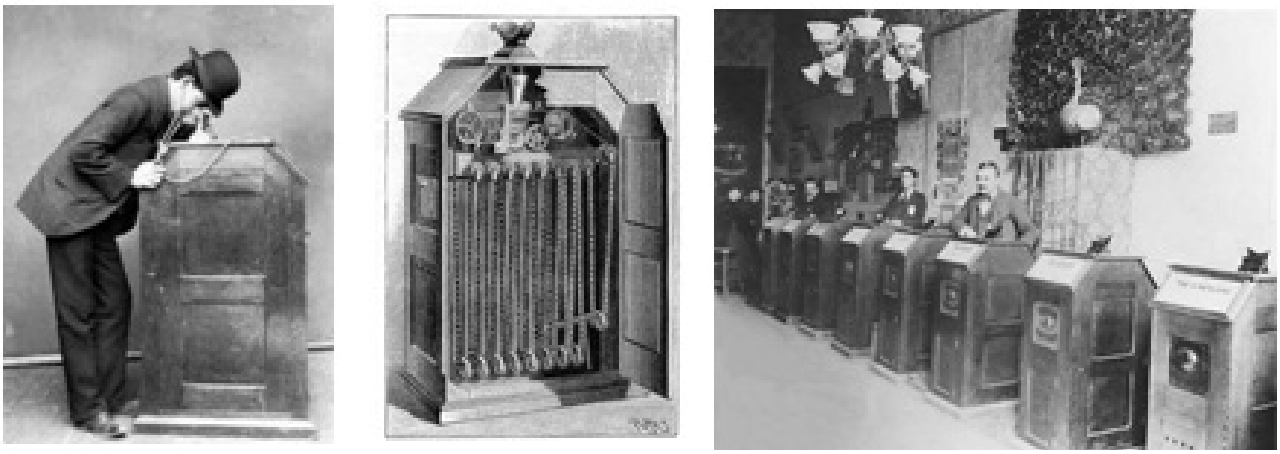


Figura 01: Kinetoscópio de Thomaz Edson, 2010. Fonte: http://pointdonerd.blogspot.com.br

O primeiro passo foi pensar o projeto partindo de uma questão física - ótica, pois teria que se realizar a projeção num ângulo de inclinação que possibilitasse que a imagem projetada sobre o rosto-tela fosse refletida no espelho defronte de modo a ser vista pelo espectador simultaneamente com seu rosto numa projeção plasmada.

Fez-se necessário a assessoria de um físico, o que tornou possível programar uma série de elementos, dimensiona-los, dispô-los do modo desejado. Deste diálogo inferiu-se a necessidade de um micro projetor, de acordo com seu dimensionamento.

O micro projetor tornou possível projetar a imagem numa escala proporcional a uma cabeça humana media.

A primeira experiência foi realizada no dia 28/06/2012. Os participantes se colocoram na posição demandada para a fruição da obra (figura 02). Após terem interagido com o dispositivo, foi realizada uma segunda experiência, em que os elementos do dispositivo simbólico foram reduzidos ao mínimo necessário para sua realização, digamos, conceitual.

Figura 02. Fotos do experimento, 2012. Fonte: Acervo dos autores.

O filme e todos os dispositivos exigidos para sua exibição, o espectador e um espelho onde o mesmo pudesse ver-se refletido ao mesmo tempo que a projeção lhe era sobreposta sobre o rosto-tela (figura 03).

Figura 03. Fotos do experimento, 2012. Fonte: Acervo dos autores.

Seguindo os pensamentos de Eduardo Kac pode-se considerar que a criação do dispositivo foi de responsabilidade do artista visual que o concebeu conceitual e artisticamente e que a partir das demandas apresentadas foi-se formando uma equipe de trabalho para execução do projeto.

Entretanto, a partir das reuniões de trabalho foi-se percebendo que toda a equipe participava de modo ativo interferindo na concepção, pois a mesma foi sendo alterada de acordo com as demandas tecnológicas, as possibilidades técnicas e mesmo, a percepção da arte pelos membros da equipe que se julgavam a priori distanciados dessa realidade, mas este é um enfoque para outra discussão.

A construção do dispositivo levou à um série de indagações que suscitaram outras pertinentes ao tema que demandam aprofundamento. Pode-se pensar, por exemplo, se o “efeito de real” suscitado a partir da imersão, e provocado por um dispositivo mecânico-simbólico, tem um sentido perlaborativo, isto é, se o “efeito de real” pode produzir trauma suficiente de modo a perlaborar/alterar parâmetros da identidade do sujeito que vivenciou esta experiência? Ou se este “efeito de real” se constitui principalmente num processo de “lavagem cerebral” como foi relatado pelos espectadores? Na medida em que se pode provocar a sensação plásmica da pele-luz (imagem e

projeção) sobre a pele-tecido (órgão e tela) o "efeito de real" é atingido a ponto de causar catarse no espectador?

Algumas considerações

A intenção da experiência fez-se clara quando foi possível perceber que o estranhamento tornou-se real para o espectador que podia ver-se no rosto de uma mulher negra renderizado com o seu próprio. A coincidência do(s) olhar(es) levou os espectadores a declararem que tiveram a sensação (receio) de que a "renderização" ameaçava ocorrer de modo definitivo. Ou seja, o "efeito de real" foi atingido com a imersão na possibilidade de estar se vendo como uma mulher negra que se afirma como tal.

Infere-se que, assim como no cinema da tela grande, a especularização funciona como um processo efetivo de reconhecimento do espectador nas imagens projetadas, primeiro num processo narcísico de ver-se refletido e segundo, num processo voyerista, de espiar sem ser visto. Acredita-se, assim, que o experimento tornou possível alterar estados de consciência perguntando-se no mínimo: como seria se fosse?

Deste modo, considera-se que o cinema sendo um dispositivo simbólico permite criar condições de perceber a alteridade como aquilo sobre o que se pode ter controle objetivo. A ideia de "lavagem cerebral" percebida pelos espectadores confirma a possibilidade do uso da imagem e dos dispositivos simbólicos como dispositivos disciplinares. Ver um filme, portanto, constitui sempre mais que a sua mecânica. É a capacidade de controlar, explorar, induzir, conduzir, imergir no "eu" psicanalítico na condição de alteridade que permite a programação de ações, atitudes e comportamentos. Nenhum espectador passou a perceber-se como mulher negra de fato, mas como uma possibilidade, um possível, de que, assim como o próprio, esta mulher negra é um agente único, responsivo a uma interpelação, aqui representada pelo "ponto de vista" - o colocar-se, de fato, no lugar do outro. A imagem, e por extensão a identidade, é fugaz, frágil e tênue como uma fantasmagoria.

Referências

ALBERA, François e TORTAJADA, Maria. *Ciné-dispositifs:* spectacles, cinéma, télèvision, littérature. Lausane, Suisse: Editions L'Age d'Homme, 2011.

DE LAURETIS, T. *The technology of gender in Lauretis, T. de, Technologies of gender:* essays on theory, fim and fiction. Bloomington, USA: Indiana University Press,1987.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. Vigiar e Punir. 36ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

GRAU, Oliver. *Lembrem a fantasmagoria!* Política da ilusão do século XVIII e sua vida após a morte multimídia. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HALL, Stuart. (Ed.) *Representation:* cultural representations and signifying practices. Los Angeles: SAGE-USA, 2012.

METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Félix e BARTHES, Roland. Psicanálise e Cinema. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

Processos de criação em arte em contextos coletivos e transdisciplinares

Kennedy Piau Ferreira (DAV/ CECA / UEL)
Juliano Reis Siqueira (DAV/ CECA / UEL)
Fábio Parra Furlanete (DAV/ CECA / UEL)
Tania Cristina Rumi Sugeta (DAV/ CECA / UEL)

Introdução

Neste artigo pretendemos problematizar os conceitos de identidade, memória e território como parâmetros para processos de criação em arte, a partir das experiências por nós vivenciadas no projeto de pesquisa "Processos de criação em arte em contextos coletivos e transdisciplinares". Nesta pesquisa abordamos o seguinte problema: como ocorre a ação criativa de caráter coletivo em situação de transdisciplinaridade? Partimos do pressuposto que tal ação produz obras polissêmicas e únicas que podem e devem proporcionar a reconfiguração de valores, crenças e expectativas, tanto para quem interage com a obra quanto para quem participa do processo de sua criação. Reconfiguração essa que educa para a diferença.

Em várias manifestações artísticas dos últimos 50 anos destacam-se a ação coletiva como parâmetros para o desenvolvimento de processos de criação e fruição estéticas. Por outro lado, há atualmente uma crítica ao processo de autonomização extrema dos campos artísticos e ela indica a transdisciplinaridade como perspectiva analítica para entender/sentir a complexidade inerente à obra de arte. Assim, podemos afirmar que a ação coletiva e a transdisciplinaridade são perspectivas destacadas nas produções artísticas contemporâneas. A ação transdisciplinar adotada em experiências de criação artística pode contribuir para a reflexão sobre determinados tipos de conhecimento abstrato e que renegam ou menosprezam outras possibilidades de apreensão do mundo.

Metodologia

O projeto é desenvolvido por meio de pesquisa bibliográfica de caráter interdisciplinar e pesquisa de campo. Na pesquisa de campo, a ideia é produzir anualmente no mínimo seis obras (eventos/situações e contextos) artísticas. Para a formulação das proposições artísticas a serem desenvolvidas, são definidos alguns parâmetros de criação e utilizamos a técnica "tempestade de ideias" para levantar as várias possibilidades de

ação. Definida uma perspectiva de trabalho, é sistematizado um projeto/proposta para cada obra. Após esta etapa, são realizados os trabalhos de pré-produção, produção, exposição/apresentação pública e avaliação. Em todas as etapas o trabalho é coletivo. Também são usadas metodologias de pesquisa qualitativa, como observação participante e grupo focal como instrumento de avaliação e como meio para levantar os dados que nos possibilitam verificar como ocorre a ação criativa de caráter coletivo em situação de transdisciplinaridade. O projeto é desenvolvido a partir das perspectivas de professores e estudantes de Artes Visuais, Música, Artes Cênicas, Geografia e Física da UEL.

Ações

O projeto teve inicio no mês de fevereiro de 2012. A primeira ação se deu a partir de um evento de extensão denominado "Oficinas Integradas de Criatividade: A Ceita". Essa foi a sexta edição do evento que visa a integração da comunidade universitária. Buscamos uma alternativa aos trotes violentos via uma intervenção artística que possa ritualizar o momento, integrando à comunidade universitária e estabelecendo um caráter celebrativo para aproveitar as expectativas e energias comuns a qualquer rito de passagem. Assim, foram desenvolvidas oficinas de Expressão Corporal/Dança/ Coreografia, Instalação/Cenografia, Documentação/ Registro, Adereço/Fantasia, Música/Percussão. Os trabalhos das oficinas tinham como referência um roteiro prévio, também construído coletivamente, que possibilitou a articulação de todas as oficinas. Os participantes de diferentes áreas são estimulados a transformar o enredo/roteiro em imagens, sons e movimentos, que se articulam em um cortejo que percorre a cidade e tem um fim apoteótico. Tudo é feito em no máximo três dias, com pouquíssimos recursos financeiros, coletivamente e a partir do tema proposto. Dadas às devidas dimensões é como produzir um desfile de escola de samba em três dias, sem recursos e com muitas pessoas sem conhecimentos técnicos do campo artístico específico da oficina que está participando. A cada passo, sujeitos com diferentes potencialidades, formações e ou referências agregam energia ao sentido coletivo do evento.

Nesta ação ocorre um salto qualitativo quando efetivamente acontece o cortejo e a apoteose, que coloca os participantes em ações mais próximas da performance na qual a distância entre projeto e experiência se desfaz. No trajeto há também uma expansão dos efeitos que lhe deram origem e toda a população que se encontra no trajeto do cortejo se vê afetada. Através dos relatos dos participantes percebe-se o desejo de realização/recuperação do evento a cada ano. Também realizamos intervenções sonoras. Uma captando e amplificando falas e ruídos produzidos por frequentadores de bibliotecas, com o objetivo ressaltar a necessidade de silêncio e o respeito aos outros usuários. Outra intervenção sonora ocorreu a partir de produções de música eletroacústica ambientadas em uma escultura monumental construída pelo coletivo do projeto no pátio do Centro de Educação Comunicação e Artes.

Arte e território

O coletivo envolvido no projeto ao problematizar as relações entre arte e território e suas potências mobilizadoras na sociedade buscou atuar com uma visão expandida da atividade artística, que interfere no território e propõe questões baseadas na reconfiguração do espaço público numa perspectiva não-disciplinar ou pós-disciplinar.

A proposta das intervenções do projeto é buscar experiências que não necessariamente tenham a ver com a construção de objetos, e sim com a interação com os lugares nos quais atuamos. Compartilhamos o interesse em incidir no espaço social e conectar-nos com comunidades concretas.

Estes trabalhos artísticos que propomos buscam diminuir a recepção silenciosa da comunidade e a distância produtor-receptor, ou seja, romper com a noção de autoria e identidade e propor interação, participação ativa e inventiva das pessoas. Buscamos uma autoria compartilhada num campo de ação onde os projetos elaborados levem em consideração o contexto específico.

Ao acolher o heterogêneo, articula-se através da arte, um sistema de experimentações e transgressões, em conexão direta com o cotidiano e aspectos vivenciais das realidades locais de onde agimos. O campo de produção cultural pode conectar distintas atividades/disciplinas que habitualmente se articulam de forma independente para propormos ações, que envolvam um enlace.

A arte contextual (Ardenne, 2006) enfatiza o enfoque experimental da realidade e a conexão direta entre arte e vida cotidiana, apaga-se a linha que separa a arte do público. Interatua com o público, que se converte em um ator social implicado, criando em coletividade e subvertendo a concepção de artista individual. O artista contextual não atua fora da realidade para mostrá-la, mas sim no interior dela, vivendo-a, experimentando-a para mostrar outras formas de relação com o contexto.

Problematizamos as maneiras de definir e marcar os territórios e seus limites. O desafio das intervenções é colocar em relação, questões que facilitam a fluidez e o intercambio entre as coisas. Mais que marcar um território, pensamos em construir experiências, que geram novos territórios possíveis. Experimentos que buscam uma maneira diferente de perceber, habitar, participar ou interatuar no território (Parramon, 2007).

Além de território como espaço físico, consideramos também o conjunto de relações sociais, que surgem a partir da interação entre os diferentes indivíduos que ali habitam. Considerar as relações sociais de uma comunidade, talvez seja uma estratégia de ampliação do conceito de território e de sua relação com arte.

Nesta perspectiva buscamos uma etnografia artística, que estaria relacionada a dar voz, a quem não tem acesso a estruturas comunicativas que lhes legitimem. Parramón (2007) nos alerta que a maioria dos artistas não está familiarizada com este tipo de metodologia, portanto é necessário desenvolver-se uma ação colaborativa com outras disciplinas, um trabalho transdisciplinar, onde possamos negociar as metodologias em consonância com o interesse coletivo.

Cada vez se é mais exigente com o conceito de *público*, que implica "abertura", "acessibilidade", "participação", "inclusão" e leva em conta as pessoas, não só como espectadoras ou visitantes, e sim como usuários do espaço público e que podem ser parte ativa em sua configuração. Uma das condições *sin qua non* da arte pública é a atuação fora dos espaços institucionais para garantir o livre acesso, pois estes espaços

caem na parcialidade e na privacidade. Uma ação crítica e ativa de arte e contexto, só pode ter lugar fora do território institucional da arte.

Com a expansão do campo artístico criam-se novas implicações da arte com a sociedade ativando a transdisciplinaridade através do diálogo colaborativo com a sociologia, a antropologia, a psicologia, as quais em interação com os processos e sensibilidade artísticos desembocaram numa fusão da arte com a realidade.

A pesar da maior parte das ações e experiências se identificar com o espaço físico da cidade, pensamos num conceito de espaço público mais amplo, não sempre referente ao físico, abarcando os diferentes debates sobre questões que afetam as comunidades, que questionam o sistema estabelecido e propõem mudanças mesmo que sejam de ordem imaterial.

O espaço público, não é um espaço dado, mas sim um espaço construído com seus limites e fronteiras que delimitam sua presença. Esta concepção coloca em jogo a problemática que reduz o espaço público ao espaça físico urbano (parques, praças, bairros, periferias). As alternativas desde o campo da arte são complexas e colocam em marcha processos de comunicação e construção social através dos coletivos educativos (Parcerisas, 2007). O artista genial, único agora é uma equipe transdisciplinar, que abandona o elitismo para tentar aproximar-se dos fenômenos da vida cotidiana, afetados diretamente pela separação da gestão das políticas urbanas e culturais na administração capitalista das cidades.

Montaner (2007) pensa o território neste contexto, onde a arte pode nos levar a buscar meios de expressão para a alteridade e para os grupos mais vulneráveis que tem mais dificuldade de intervir na esfera publica.

Arte, memória e identidade

Nossa proposta ampliada de território articulada aos processos de criação coletiva e transdisciplinar condiciona a problematização dos conceitos de memória e identidade. A memória entendida como faculdade de reter e recordar impressões e conhecimentos adquiridos ou como recordação e lembrança, quando transposta do individuo para o coletivo se fragmenta e se rearticula com outros fragmentos de memória, compondo um mosaico de lembranças que recombinadas adquirem outro caráter. Ela deixa de ser, de certa forma, memória e se presentifica como matéria expressiva a ser usada pelo coletivo. Pode-se hipoteticamente pensar que esse mosaico de recordações possa vir, com o tempo, a ser considerada a memória coletiva do grupo. Esta suposta memória coletiva, em tese, poderia contribuir para a construção de uma identidade para o coletivo. Isso se entendermos o conceito de identidade como conjunto de características específicas de uma pessoa ou um grupo, que possibilitam a sua identificação ou reconhecimento. Porém, nossa experiência demonstra, até o momento, muita dificuldade de construir tal identidade coletiva a partir das várias memórias individuais, pelo próprio caráter coletivo e transdisciplinar da nossa experiência.

Os exemplos mais evidentes de processos de criação transdisciplinar são aqueles encontrados na cultura popular, em manifestações coletivas como o Bumba Meu Boi ou o Maracatu. Nesses casos o processo criativo costuma ser o resultado de uma coletividade, que compartilha experiências, expectativas e valores comuns. O processo criativo emerge de ações que tem como base uma cultura razoavelmente unificada. A

transdisciplinaridade percebida nesses fenômenos é mais o resultado dessa unidade cultural, que trata todos os planos de linguagem como manifestações de uma mesma realidade do que uma tentativa intencional de interconectar elementos distintos.

As ações propostas nesse trabalho apresentam um problema distinto: as experiências, expectativas e valores das pessoas que formam o coletivo são bastante distintos. A questão de como negociar um território comum entre os participantes para iniciar o processo de criação coletivo é anterior à questão de como interconectar aspectos relevantes de cada disciplina envolvida. Ou seja, além da dificuldade se trabalhar transdisciplinarmente, inerente da nossa cultura educacional, também enfrentamos diferenças entre pessoas da mesma disciplina, seja em relação ao entendimento sobre arte e sua relação com outras dimensões sociais. Tal heterogeneidade torna o trabalho mais complexo e também mais instigante.

No processo de criação das obras exige-se um esforço para o diálogo e para a construção de consenso para que o processo se dê pela abertura ao convencimento e não pela imposição de uma maioria. Neste sentido, a identidade do grupo, entendida como a soma de identidades individuais, pode ser entendida pela sua falta de identidade com algo que tende ao homogêneo. Pelo contrario, nossa experiência aponta mais para a possibilidade de produção de diferenças que buscam pontos de convergências momentâneas para a realização das obras. Longe de ser um problema insolúvel, estas situações se colocam como um desafio interessante na perspectiva de explorar formas alternativas de produção artística, de relações de poder e de sociabilidade.

Considerações finais

Entendemos que nosso trabalho nos permite problematizar certos conceitos de memória e identidade como elementos que balizam e referenciam o processo de criação, questionar a disciplinaridade no campo da arte e a ideia de autor individual. Com isso, abrem-se possibilidades, para que, a partir de experimentações e diálogos, entre os diferentes campos de conhecimento e diferentes perspectivas em ralação à arte, possa-se estimular as formas colaborativas de criação e a reconfiguração dos limites de território da arte e suas potências estéticas, sensíveis, cognitivas e afetivas sobre os modos de existência das coletividades humanas.

Referências

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual:** creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación. Múrcia: CENDEAC, 2006.

MONTANER, J. Maria. **Más IDENSITAT**: por uma nueva cultura urbana. PARCERISAS, Pilar. Arte e Contexto: hacia una redefinición del espacio público y el arte político. Em: Arte, experiencias y territorios en proceso**.** Calaf/Manresa: IDENSITAT, 2OO7).

PARCERISAS, Pilar. **Arte e Contexto**: hacia una redefinición del espacio público y el arte político. Em: Arte, experiencias y territorios en proceso.Calaf/Manresa: IDENSITAT, 2OO7).

PARRAMON, Ramon. **Arte, experiencias y territorios en proceso**. Em: Arte, experiencias y territorios en proceso. Calaf/Manresa: IDENSITAT, 2OO7).

ROFES, Octavi. **Qué tiene de público el arte público?** Em: Arte, experiencias y territorios en proceso**.** Calaf/Manresa: IDENSITAT, 2OO7).

Presságio, peles gráficas e personificações: dar e tomar leitura em Caldas e Thoreau

Marcus Motta (IEL / UERJ)
Marcelo Lins (Faperj / IEL / UERJ)

Provavelmente a escolha de uma passagem de Thoreau (*mas enquanto nos limitamos aos livros... e lemos apenas determinadas linguagens escritas... corremos o risco de esquecer a linguagem que todas as coisas e acontecimentos falam sem metáfora... O que é o curso da história, a filosofia, ou a poesia, por mais selecionada que seja... em comparação com a disciplina de olhar incessantemente o que existe para ser visto? Leitor, mero estudioso, observador, o que se há de ser? Lede vosso destino, vede o que está a vossa frente e marchai para o futuro*) aduz sobre a medida que é tê-la como presságio; acolhido nos trabalhos de arte Waltercio Caldas. Medir é aqui pensado como o estabelecimento de uma garantia da distância. Isso quer dizer: abona a proximidade como dimensão artística da herança e aviva a situação de arte que pouco é capaz de tomar as categorias de distância e de proximidade por qualquer noção de contrários.

Se aceitarmos a garantia da distância, ou abono da proximidade, podemos evitar um tipo de compreensão que assume falar de arte através dos feitos e dos efeitos que um trabalho de arte possa produzir. No lugar disso, espera-se, é aceitável tentar aqui dar um passo atrás. Passo esse que abre a extensão para passar pelo pensamento representativo, explicativo, e ganhar outra abertura. Trata-se, portanto, de pensar, ou passar após dar um passo atrás, a partir daquele presságio, sobre, ou entre, os estados da imagem nos dois trabalhos de arte: *O Livro Carbono* e o Livro *Crítica do Milagre*.

A escolha de uma passagem da obra de Thoreau, *Walden, ou, A vida nos bosques*, recebe aqui impressões de herança artística. Este é o caminho, entendendo por isso a configuração hiperbólica, poética, que nos faz habitar aquele caminho quando nos deparamos com objetos de arte, aqueles em destaque, e atraídos por eles, na medida do abono da proximidade, ou na garantia da distância da herança, soubéssemos, sem nenhum saber sabido, pressagiar as palavras de Thoreau como se medíssemos a morada do silêncio, da apresentação do presente, ou da linguagem; melhor leitura: ver e se aconselhar.

E fazendo-se assim, entregue ao meio de contato com os livros de Waltercio Caldas, a passagem literária permite considerar a resposta e o reconhecimento em tal ambiência plástica. Tanto a resposta como o reconhecimento está ali a indicar o ininterrupto como condição; o reconhecimento como entrega ao que se encontra ali, seja

nos trabalhos de arte, seja no trecho litero-filosófico; e, a resposta, como irradiações personificadas que descobrem na poética o que é querido. Tal querido é a simplicidade da origem, um vir a ser e extinção, conjuntamente; enquanto leitura. Na ambiência plástica o ininterrupto acode e toma e dá leituras, esmiuçando a afinação do silêncio, lutando para apresentar o presente e praticando o abismo, lugar no qual se esconde a linguagem mais fundamental, a arte.

Na região dessa proximidade, ou na garantia da distância, a hipótese expositiva de um presságio poderia sugerir a compreensão de uma influência pretérita, que tem no antigo o antecessor do presente de um acontecimento poético. No entanto, toma-se aqui a direção oposta que dispensa a força de representação das razões históricas, e eleva a escuta à indeterminação do silêncio, da linguagem ou da apresentação do presente que se atende, ou se estende, nas páginas do livro *Crítica do Milagre* e *O Livro de Carbono*.

Tais Remissões extemporâneas, que se empreendem entre o fragmento de uma escrita literária e os trabalhos de arte Waltercio Caldas, redefinem os tempos confirmados em favor de uma modernidade ainda voltada aos confins, cujo dizer circunstancia algo a passar sem alcançar o seu encerramento. A escuta da passagem literária recolhe-se nas paragens da arte de Waltercio, sendo então a solicitação de uma dramatização; e não apenas isso, mas também a notável insistência de um enunciado filosófico para além de sua demarcação prescrita. Num quadro de modernidade, tal situação parece requisitar uma filosofia que só poderá ser, genuinamente uma, ao se enunciar no aqui e no agora do contato original entre artes.

Assim, o presságio de Thoreau aviva as indeterminações que convocam a criação poética como peles gráficas, os trabalhos de Caldas em destaque, presumindo o intercâmbio de personificações estéticas, cujo anseio artístico é, continuamente, indicar o ininterrupto como condição.

Dessa maneira, o presságio abre os trabalhos plásticos, denunciando a obrigação artística de devolver a arte à arte. Ou seja: os "livros" de Caldas ditam a afinação do silêncio em cada palavra ou traço de linguagem, apresentando o presente como uma seção de leitura, que há de ser, continuamente, interrompida pela necessidade poética de dar e tomar leitura de cada um que se ponha diante das obras; sendo isso, portanto, que revigora o fragmento da passagem de Thoreau, *risco de esquecer a linguagem que todas as coisas e acontecimentos falam sem metáfora*, como situação artística contemporânea. Pois devolver a arte à arte, é: *vede o que está a vossa frente*. Logo, experimentar a leitura.

Então, a despeito do ininterrupto como condição que se reconhece no dizer do fragmento (*O que é o curso da história, a filosofia, ou a poesia, por mais selecionada que seja...em comparação com a disciplina de olhar incessantemente o que existe para ser visto?*) é considerado como caminho de entrega das mãos às mãos da arte, ou nelas abandonadas, na forma de uma seção de leitura. Um meio artístico, o objeto livro, seria a película e a capa que acolhem escrituras capazes de extrair, no âmbito do pensamento, dizeres segundo a condição do silêncio, linguagem ou apresentação do presente.

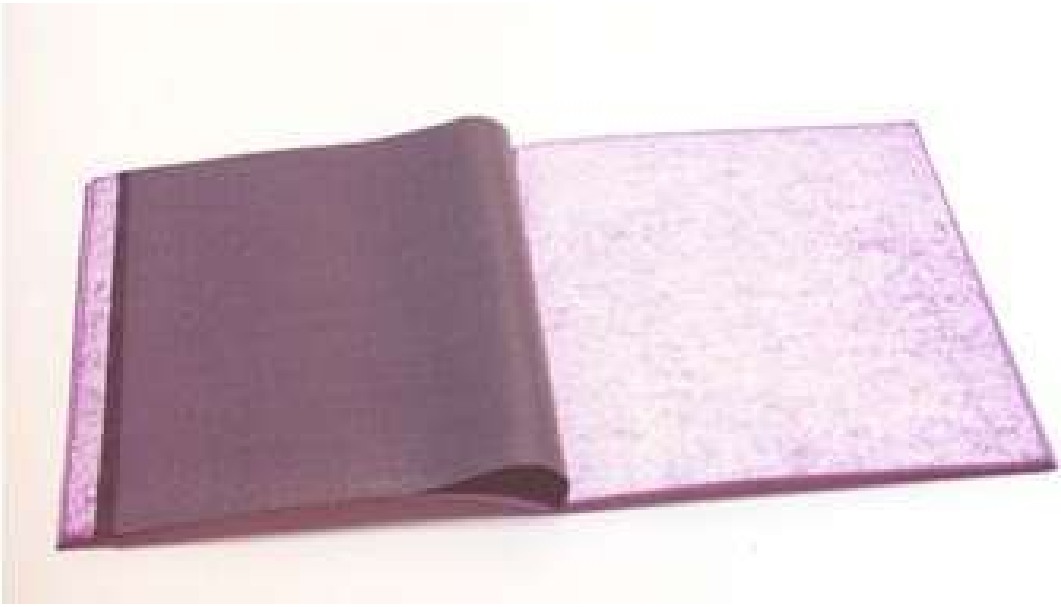


Figura 1. Em destaque *O Livro Carbono* de Waltercio Caldas; Fonte: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p. 63.

Veja *O livro de Carbono* como *disciplina de olhar incessantemente o que existe para ser visto*. Há nele o gesto de reconstituir a noção de conhecimento para que se realize uma leitura. Isso é: o trabalho de arte demanda a projeção de confrontos, expectativas e redescobertas dos marcos familiares de alguém que se posta ali como leitor. O manejo de suas páginas não concede extremos. Antes elas impõem o estado ininterrupto de tempos breves, feitos, retramados e desfeitos. Sem qualquer ponto de entrada ou saída, o pigmento transferível impede a possibilidade de gerar, por contato, a efetivação das cópias. Nessa mesma consideração que diz respeito a regularidade e ausência de hierarquias, o virar das páginas de *O Livro de Carbono* é incapaz de progredir enquanto *mímesis* que situa a ideia de modelo e de objeto, posto que cada folha se equivale na sua ineficácia, como algo para se pensar aquém de alguma posição derivada e na altura de suas superfícies.

O que existe para ser visto? Que profundidade ou superfície há nessas páginas para evocarem aparências ainda não confirmadas? O dizer do *Livro*, que vigora apenas no *porvir* de suas folhas, sugere a contrapartida entre linguagem, silêncio e apresentação do presente, cuja feição é um declinar autogerado pelas instâncias; uma vez que a seção de leitura faz repercutir a experiência do pensamento em *que todas as coisas e acontecimentos falam sem metáfora*. *O Livro de Carbono*, portanto, antecipa seu estado de cópia em relação ao original, demorando-se retraído na reserva de sentido metafórico, atribuindo à literalidade poética o imperativo: *Leitor, mero estudioso, observador, o que se há de ser?* Sendo isso, a transfiguração da tomada e doação de leitura em sua execução: cópia ou original?

Figura 2. Em destaque o livro *Crítica do Milagre* de Waltercio Caldas; Fonte: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p. 228.

Se a possibilidade de uma escrita puder ser a atribuição de uma vida própria, isso é, se a capacidade de escrita e leitura oferecer provas de existência - *escrevo, leio, portanto existo* - então o livro *Crítica do Milagre* irá presumir que uma personificação estética possa viver tão e somente na própria expressão de suas dúvidas. Apta a ocorrer enquanto contínuo movimento, que se faz dando e tomando leitura, a obra Caldas volta a atenção do leitor para o grau de procedência alarmante das palavras. Isso é: perversão de seus usos sob à indeterminação do silêncio, da linguagem ou da apresentação do presente.

De maneira a oferecer consonância com a plenitude do querer dizer do livro *Crítica do Milagre,* recolhe-se aqui mais uma vez um dos fragmentos de frase do presságio de Thoreau: *vede o que está a vossa frente.* Eis uma recomendação que é razoavelmente ameaçadora, pois nesse caso aquilo que se pode ver é o título, *Crítica do Milagre,* impresso em uma das páginas em branco do livro Caldas; que recoloca a questão da incerteza como experiência de leitura que se abre e não cessa a inquietação do valor nominal do título.

Mas um milagre, por força de superfície, poderia ser criticado em outro lugar que não seja no impresso. Contudo, *Crítica do Milagre* não é crítica ao milagre. Nisso se encontra a possibilidade do próprio surgimento da forma tipográfica. Não há o que escolher senão o que se vê. E isso é a obra na própria cicatriz cultural que assume, dimensionando a correlata urgência da devolução da arte à arte em sua possibilidade impressa e de maravilhosa ferida. Então, quando se vê a obra, se retorna a circunstância do milagre: abertura de algo como cesura no ininterrupto.

Assim, ao conservar a autonomia de sua artisticidade com tamanha impropriedade, o livro *Crítica do Milagre* funciona, segundo um estado de imagem, ao provocar o adiamento de seu instante presente; pois se é o do milagre a manifestação da profundidade numa superfície, a palavra crítica atualiza todo e qualquer silêncio que afina a expressão, atribuindo a apresentação do presente a capacidade de se autopoetizar: *Lede vosso destino, vede o que está a vossa frente e marchai para o futuro*.

Referências:

THOREAU, Henry David. Walden, ou, A vida nos bosques. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Global, 1984. p.111.

Autorreferencialidade em território partilhado: diálogo com a pintura de Rui Macedo

Marilice Corona (IA/UFRGS)

Introdução

A autorreferencialidade da arte, a consciência dos limites da pintura e, consequentemente, dos limites do espaço pictórico foram princípios fortemente reafirmados e utilizados como fundamento pelas vanguardas modernistas. Atualmente, tais princípios continuam sendo desdobrados e discutidos de diversas formas por grande parte dos pintores contemporâneos. O questionamento sobre os limites da pintura, do espaço real e do ilusório, da apresentação e da representação, da manufatura e da reprodução mecânica, do potencial retórico e narrativo da linguagem, sua historicidade e o seu prolífico diálogo com outros meios estão muito presentes na pintura atual.

Hoje, percebe-se que um bom número de pintores contemporâneos utiliza-se de procedimentos metapicturais enfatizando a autorreferencialidade em pintura. No entanto, não se trata aqui da autorreferencialidade greenberguiana que, reduzida aos fundamentos da linguagem: a cor, o gesto e o plano, buscava a autodefinição da pintura de modo a demarcar a exclusividade de seu território. A autorreferencialidade presente em certas poéticas contemporâneas aponta para outras questões. Ou seja, se na pintura modernista os procedimentos autorreferenciais foram utilizados de modo a definir um território exclusivo da pintura, na pintura contemporânea a autorreferencialidade só será possível, ou terá sentido, em território partilhado. A noção de território partilhado deverá ser entendida , aqui, não apenas como uma zona de cruzamento de linguagens, mas sim como um espaço reflexivo no qual o artista coloca em questão a própria condição de existência e contexto histórico da linguagem que utiliza.

A partir de minha pesquisa em pintura e da analise que farei de algumas obras do pintor português Rui Macedo tentarei demonstrar como e por que a autorreferencialidade na pintura contemporânea se dá em *território partilhado*. E, sendo assim, buscar-se-á definir a que reflexões nos conduz.

Rui Macedo nasceu em Évora, Portugal, em 1975. É licenciado em pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1999), Pós-Graduado em Pintura (2006) e, atualmente, é doutorando nessa mesma instituição.

Conheci o pintor por ocasião de um congresso de artistas promovido pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 2011, e foi pela pintura e por termos interesses em comum que se iniciou um prolífico diálogo.

A autorreferencialidade presente na pintura de Rui Macedo é construída através de diversas estratégias que nos levam a complexas leituras. Para o momento, fazendo um recorte que não se apresentará sem perdas, salientarei alguns procedimentos que, sendo caros à história da pintura, são atualizados com perspicácia pelo artista.

O quadro dentro do quadro ao lado do quadro ...

Desde o ano de 2003, Macedo tem realizado exposições cujos trabalhos são criados especificamente para o espaço expositivo. Nesse processo o artista utiliza como motivo representacional o próprio local onde as obras serão apresentadas. Sendo assim, encontraremos representações referentes à arquitetura, ao mobiliário e às obras do acervo quando se trata de interferências realizadas junto às coleções permanentes dos museus. O artista coloca *en abyme* o espaço de apresentação.

Nesse momento gostaria de ater-me à exposição que Macedo realiza no museu de Évora, Portugal, em 2010 intitulada *Nimium ne credere colori* (não acredite em muita cor). Conforme Prieto

> A exposição que Rui Macedo instala no seio da colecção permanente de pintura do Museu de Évora, intitulada «Nimium ne credere colori», toma a expressão «Non novo, sed nove» (não coisas novas, mas de nova maneira) como um paradigma. Nas 27 pinturas instaladas em sete salas do museu, participam regimes intertextuais específicos, a saber: a citação, a apropriação e a alusão que, usados como estratégias de camuflagem, se aliam a conceitos como o mise-en-abîme e o mise-en-scéne para estruturar todo o modus operandi. Também a especificidade da montagem museológica e a informação de carácter técnico indispensável ao museu são utilizadas para a abertura de um campo dialógico entre as obras da colecção de pintura e as de Rui Macedo. Dentro da história da Pintura, o artista exalta o elo entre passado e o presente. É de sublinhar que todo este trabalho criativo tem a sua fonte num exercício metafórico ininterrupto onde o «novo» é claramente de ordem mitológica pois o que se apresenta e o que se representa é sempre «uma nova forma» do já dado.(PRIETO, 2010)

"Voltar à pintura é fazer a pintura dar voltas", já teria dito o crítico brasileiro Ronaldo Britto nos anos de 1980, pois "cada pincelada, cada espaço no quadro está saturado de história, repleto de sentidos instituídos, presos a certas leituras" (Brito, 1982, p.40). Sim, escolher a pintura como linguagem nos dias de hoje é deparar-se tanto com uma longa tradição de imagens e procedimentos diversos quanto com um ferrenho debate teórico sobre sua pertinência. Em se tratando de pintura figurativa, talvez mais caudaloso esse terreno se torne. Rui Macedo faz a pintura dar voltas refletindo sobre a história, os gêneros pictóricos, o quadro como construto cultural, os espaços de visibilidade das obras, o *tromp l'oeil*, o debate histórico sobre a verdade ou mentira da representação e, bem como aponta o título da mostra – *Nimium ne credere colori* – a conhecida querela da cor que remonta à antiguidade. Nesse sentido, o diálogo que o artista estabelece com a coleção permanente torna-se o desafio ideal.

As pinturas de Rui Macedo tomam ainda maior força ao serem vistas em conjunto. É difícil avalia-las de forma isolada. Um quadro contém um quadro que rebate em outro, fora do quadro, ao mesmo tempo em que incorpora e dialoga com o próprio espaço expositivo. Gerando duas forças, uma centrípeda e outra centrífuga, Macedo faz o nosso olhar andar em círculos e multiplica os sentidos, veja-se a pintura *Nossa Senhora da Graça, Santa Julita e S. Guerrito no seu contexto museológico* (Figuras 1,2). Segundo nos informa o texto de apresentação do catálogo,

> *o artista instala essa obra em um vão de uma janela interior, cega-a por um lado, e recupera-a por outro, na medida em que, pela representação, ilude uma abertura, um espaço que duplica a visão real da segunda sala do museu, situada à esquerda do visitante. Nesta pintura representa-se uma vista dessa segunda sala: um ângulo que privilegia a obra Nossa Senhora da Graça, Santa Julita e S. Guerrito,* [de Francisco Henriques, 1508-12](Figura 3)*, em mis en abyme (...).*(Prieto, 2010, p. 2)

Apesar de encontrarmos alguns exemplos do quadro dentro do quadro já antes da Antigüidade, é a partir da Renascença e do surgimento do quadro único de cavalete que sua presença se tornará mais expressiva. Nesse momento tornar-se-ão evidentes inúmeros procedimentos autorreferenciais. Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é retangular, a estrutura do quadro-objeto. Nesse caso, são imagens exemplares *O Casal Arnolfini* (1434) de Van Eyck (1390-1441), *Le banquier et sa femme*, 1514 de Quentin Metzys (1465-1530) e, mais adiante, *As meninas* (1656) *de Diego Velázquez*.

O ponto auge da representação do quadro dentro do quadro dar-se-á no século XVII, mas, será em Flandres que os pintores, através desse procedimento, darão origem a um novo gênero pictural, chamado *gabinetes de amadores ou* pintura de coleções. Como documentos, estes quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social daquele período: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Mas, se por um lado, os *gabinetes de amadores* nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extra-quadro, ou seja, ao contexto histórico em que este tipo de representação está inserido, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas. A relação que se estabelece na representação do interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem por "fundo" o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se "figura" para desaparecer pouco depois como "fundo" em relação a outras. Conforme Stoichita (1999. p. 150), "a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como 'figura' que se destaca de um 'fundo' é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) 'fundo' que não é outro senão 'a arte.'"

Rui Macedo tem total compreensão do funcionamento deste mecanismo quando elabora suas instalações e é preciso salientar o modo como o artista atualiza e revitaliza o tema dos Gabinetes. Macedo não apenas estabelece um diálogo com o acervo permanente, mas traz à luz o quadro como dispositivo e questiona o significado do formato quadrangular do suporte e do limite imposto pela moldura (na maior parte das vezes

as molduras de suas obras são *tromp l'oeils*, são também pintura). Tal formato não se apresenta como suporte passivo onde serão dispostas as tintas que configurarão a pintura. Conforme Maurice Mouillaud e Jean-François Têtu,

> os dispositivos não são somente aparelhos tecnológicos, de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte de enunciado, mas um lugar (site) onde o enunciado toma forma. (...) O lugar (site) assume o papel de um "formante", ou de uma matriz, de tal maneira que certo tipo de enunciado somente pode aparecer "in situ". Do mesmo modo como ressalta Stéphanie Katz, "não é o suporte que induz o sentido, mas o dispositivo construído a partir deste suporte. (Mouillaud e Têtu apud Charbonier, 2007,p.15)

Ou seja, quando se escolhe um suporte tradicional, o formato quadrangular da tela, já estão inscritos nele uma série de pressupostos. O quadro-limite condicionaria, nesse sentido, a enunciação visual construída por este dispositivo, onde estão implicados, conforme as divisões de Marin (1994, p. 342-363): *o espaço representado* (a composição da pintura), o *espaço de visibilidade* (o espaço do espectador) e o *espaço de representação* ou *plano de representação* (delimitado pela transparência da quarta parede do cubo cênico). Sendo assim, o que se quer demonstrar é que o artista vai além da reformulação do "já dado". Macedo nos oferece a contínua desconstrução do dispositivo de modo a nos revelar como este funciona.

Rui Macedo frequentemente utiliza-se do recurso da *mise en abyme*. A *mise en abyme*, recurso também empregado na literatura e na qual o termo tem sua origem, não assegura a transparência do texto ou da pintura, ao contrário, ela opera de modo a colocar em suspenso o poder mimético da imagem. Como teria dito Dällembach, a *mise en abyme* teria a função de embaralhar todo efeito "realista", provocar uma falha na representação e, ao fazer isso, minar a ilusão referencial do leitor/espectador de modo que este assuma um ponto de vista crítico sobre a recepção, a produção do espetáculo e o espetáculo em si (Dällembach, 1990,p.31). Estas falhas ou interrupções infligidas sobre a imagem mimética são da mesma ordem do que Marin denomina de efeito de síncope em um texto ou imagem. Conforme explica o autor, a noção de síncope implica a ideia de corpo interrompido e, com ele, a consciência de si, diminuição súbita e momentânea da ação do coração com interrupção da respiração, das sensações e dos movimentos voluntários (Marin, 1994, 365). Procedimentos como a *mise en abyme* e o *tromp l'oeil* não teriam outra função que criar um desajuste, uma síncope que provocaria uma suspensão de sentidos na pintura. Ou, como diria Marin (1994, 375), uma operação de passagem da *transparência* para a *opacidade* da representação, na qual nossa atenção estaria voltada para o significante, ao invés de ao significado. Na representação *en abyme* como recurso metapictural, tem-se como objetivo deslocar o olhar do espectador do espaço representado, da imagem mimética para a intelecção do engendramento dessa mesma imagem.

Rui Macedo insere sua obra na coleção ao mesmo tempo em que a representa, ao fazê-lo, deflagra aspectos que remetem a sua própria contingência histórica. Veja-se a pintura *Vista parcial das salas do Museu de Évora com instalação pictórica de Rui Macedo #2*.(Figuras 4,5) Retomando a pintura que vínhamos analisando (FIG. 1), cabe salientar o uso da fotografia em seu processo. Nesta pintura, além da *mise en abyme e do tromp l'oeil* que estende o espaço expositivo, o artista nos oferece uma um

agudo espaço perspectivado no qual o quadro dentro do quadro apresenta-se de viés em uma forte distorção fotográfica. Importante salientar que Macedo empreende, no princípio de seu processo, uma série de registros fotográficos do espaço expositivo que servirão de referência. Segundo teria me informado, muitas vezes corrige as distorções para adaptar melhor ao espaço onde a obra será apresentada, mas outras vezes serve-se do que a mediação tecnológica lhe oferece. Nesta imagem, além da forte perspectiva, que dá sensação de continuidade do assoalho da sala no qual habita o espectador, pode-se visualizar um filete do marco de uma porta ao fundo. Detalhe que poderia ser visto como mais uma estratégia de expansão de profundidade ao mesmo tempo em que nos remete ao corte fotográfico. Aqui, seria possível dizer que a sintaxe fotográfica invade a pintura caracterizando o contexto histórico no qual o artista se insere e determinando o que denomino de território partilhado.

A instauração de um espaço de jogo

Enfim, como nos diz Chastel (200, p. 80), "o quadro pintado dentro do quadro tem, por assim dizer, uma dupla ressonância: enquanto imagem ele reenvia à natureza (forma) e enquanto imagem de uma imagem ele reenvia ao intelecto (ideia). A exegese do quadro dentro do quadro produz o equivalente a um tratado sobre a arte". Os pintores, desde os tempos mais remotos, sempre estiveram conscientes do quadro como dispositivo e dos mecanismos da representação. No entanto, no decorrer da história, os procedimentos autorreferenciais assumem novas significações. Certos pintores contemporâneos, como Rui Macedo, compreendem e interessam-se por isso, pois, ao resgatarem e atualizarem tais procedimentos colocam em marcha um espaço de jogo, sempre instigante, no qual estão implicados, de modo reflexivo, o artista, a obra e o espectador.

Figura 1e 2. **À esquerda**: Pintura/instalação de **Rui Macedo**. Vista de *Vista da sala com a pintura Nossa Senhora da Graça, Santa Julita e S. Guerito*, 2010, óleo s/tela, 189X159cm, instalada na sala 1- **À direita**: Pintura de **Rui Macedo**: *Vista da sala com a pintura Nossa Senhora da Graça, Santa Julita e S. Guerito*, 2010, óleo s/tela, 189X159cm, (Fonte: Catálogo da exposição de Rui Macedo *Nimium ne credere colori,* 2010.)

Figura 3. **Francisco Henriques** - *Nossa Senhora da Graça, Santa Julita e S. Guerito*, 1508-12 Coleção do Museu de Évora, Portugal. (Fonte: Catálogo da exposição de Rui Macedo *Nimium ne credere colori,* 2010.)

Figura 4. **Rui Macedo** – *Vista parcial das salas do Museu de Évora com instalação pictórica de Rui Macedo #2*, 2010 - (Fonte: Catálogo da exposição de Rui Macedo *Nimium ne credere colori,* 2010.)

Figura 5 e 6. Vistas da instalação de Rui Macedo em meio a Coleção do Museu de Évora, Portugal. (Fonte: Catálogo da exposição de Rui Macedo *Nimium ne credere colori,* 2010.)

Referências

BRITO, Ronaldo Brito Guinle. “Contra o olhar eunuco”, in: *Revista Módulo*, nº 71, p. 40, Rio de Janeiro, 1982

CHARBONIER, Louise. *Cadre et regard; génealogie d’un dispositif*. Paris : L’Harmattan, 2007, p. 22. CHASTEL, André. *Fables, formes, figures II*. Paris: Flammarion, 2000.

DÄLLEMBACH, Lucien.»L’oevre littéraire et ses mis en abyme» in : *Le Grad Atlas des Littératures. France : Encyclopaedia Universallis*, version életronique 1990.

KATZ, S. «Les dispositifs de l’infigurable» in : *Le cadre et l’écran*. Paris : L’Harmattan, 2007, p. 15.

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard1990. Phay-Vakalis, Soko. (2001) *Le miroir dans l’art, de Manet à Richter*. Paris : L’Harmattan, 1994

PRIETO, Margarida. *Non Novo, Sed Nove*.Catálogo da exposiçãode Rui Macedo *Nimium ne credere colori*, 2010.

STOICHITA, Victor I. *L’instauration d’um tableau: Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Gèneva: Droz, 1999.

LEONILSON - ARQUIVO COMO ESPAÇO PROCESSADOR DE SENTIDOS

Renata Perim (Capes / PPGA/UFES –DPZ Propaganda)
Ângela Grando (PPGA/UFES)

Uma questão particular

Páginas de caderno, agendas, diários, cartas, lonas, tela, tecidos, podem transitar como suporte na materialização da obra de José Leonilson (1957 – 1993). De fato, sem estabelecer uma hierarquia ou distinção o processo de sua obra legitimava o relato de seus sentimentos. Sobre essa forma de expressão Leonilson diz em entrevista à TV Cultura (1993):

> [...] as ideias ficam na minha cabeça, um dia eu vejo uma ideia que é uma frase, outro dia eu vejo uma imagem que é importante para mim e isso tudo eu vou guardando dentro de mim. Aí tem uma hora que isso tudo exige uma materialização, essa hora é que acontece o trabalho então é essa hora que me vem na ideia a figura, me vem na ideia uma quase combinação de cores que eu vou usar no fundo *e me vem a ideia também de utilizar como mídia ou papel, ou tecido, para o bordado com a linha, ou pintura, mas pra mim é tudo a mesma coisa*. (LEONILSON, 1993, TV Metrópolis, grifo nosso).

Esse impulso gerador inerente a Leonilson reflete o artista autobiográfico, que fala de si tanto em cadernos de anotações – no ato discursivo da escrita – como em obras elaboradas em outras experimentações.

A subjetividade foi o dado principal na produção de Leonilson e o desejo de expressar questões vivenciadas pode ser visto tanto em suas obras mais refinadas quanto em seu material de experimentação, como agendas, cadernos e diários.

Grande parte desse material, que constitui o arquivo pessoal de Leonilson, foi exposta na mostra do artista “Sob o Peso dos Meus Amores” (Itaú Cultural, São Paulo – 2011).

É importante observar que nessa mostra – como em quase todas as exposições individuais do artista[1] – o arquivo de Leonilson foi apresentado para o público de forma generosa, ocupando um terço da exposição e gerando um espaço processador de sentidos.

Em seus cadernos percebe-se que grande parte dos símbolos usados foram antes desenhados repetidamente em cantos de páginas, como elemento principal de raciocínio. O símbolo do infinito, escadas, pontes, vulcão e mundo – que também apareciam representados em forma de coleções (Figura1) – aparecem depois em obras como "Moedas de artista, dias contados" (1985, pastel sobre papel), "Da qualidade de ser forte" (1991, nanquim sobre papel) e "Sobre o peso dos meus amores" (1990, nanquim e aquarela sobre papel – Figura 2).

Figura 1. Objeto e brinquedo da coleção de Leonilson, col. Família Bezerra Dias.

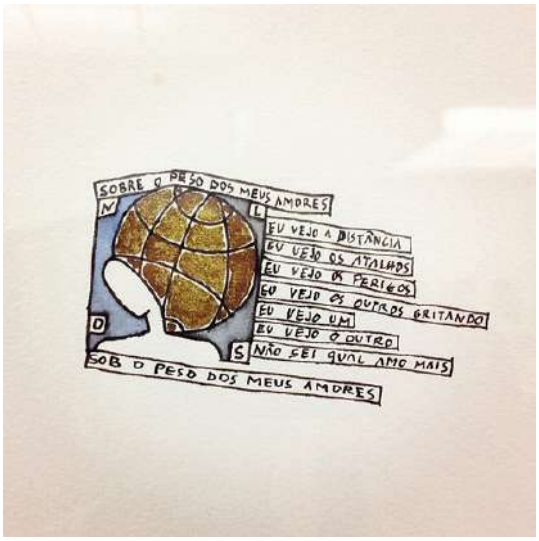


Figura 2. Sobre o Peso dos Meus Amores, 1990, nanquim e aquarela s/ papel, 37x28 cm, col. Família Bezerra Dias.

Nota-se que muito da escrita foi feita em cadernos que datam do início da década de 1980, quando Leonilson parecia se expressar com maior intensidade em suas anotações, rascunhos e desenhos em páginas de cadernos. O uso da palavra desenhada, pintada ou bordada se intensifica depois de 1989. Na fala do artista, "[...] eu escrevo nas telas. Não é muito diferente de quando eu escrevia nos cadernos porque pra mim as ideias são muito paralelas, uma tela não é diferente de uma manhã" (LEONILSON, 1993, TV Metrópolis). Portanto é possível compreender que o artista via no fazer a principal experiência.

Maria Esther Maciel, em seu ensaio *O inventário dos dias:* notas sobre a poética de Leonilson, observa o explícito interesse do artista na palavra escrita. Ela destaca as listas, encontradas em anotações e desenhos, como uma forma embrionária de texto. É possível encontrar nos cadernos do artista vários tipos de listas. Em algumas, Leonilson se empenhava em encontrar a mesma sonoridade – como pode ser observado em uma anotação de caderno, onde se encontra uma lista com palavras como: "janela, nela, estrela, preta [...]" (Figura 3).

Figura 3. Detalhe Caderno de anotações, 1981-83, técnica variável. col. Família Bezerra Dias.

Em outras anotações, o artista parecia se importar com elementos que depois fariam parte de várias obras, como ponte, vulcão, prédio, globo, mapa, dinheiro, montanha, pedra, rio, cachoeira, represa, torre, porto, farol e avião. Segundo Maciel, essa modalidade de escrita – em lista – se aproxima do que se pode entender como dedicatórias e, mais requintadamente, de um poema, o que de fato pode ser visto em muitas páginas de caderno do artista.

Sobre os escritos em diferentes suportes, como folha de papel, tecidos ou lonas, ela diz:

> [...] Mas enquanto nos cadernos, agendas e papéis avulsos, esses escritos têm uma autonomia como textos no espaço dos construtos artísticos, por outro lado, eles se tornam indissociáveis das imagens a que se vinculam, configurando-se como textos predominantemente visuais. (MACIEL, 2011, p. 33)

De fato, em algumas obras os títulos fazem parte estrutural da pintura, do desenho e do bordado. Revelam a continuidade da imagem e estabelecem uma troca em que a palavra potencializa a imagem e vice-versa. Percebe-se a mesma relação nos cadernos, cujos desenhos aparecem para completar o sentido do que é escrito.

Nas anotações em cadernos, ele mantinha a espontaneidade e a liberdade de desmanchar, errar, escrever por cima, pintar, colorir. Afinal, essa é a especificidade do rascunho, de um caderno de anotações, de um diário. E como Maciel aponta, refletindo o pensamento de Roland Barthes, em *A preparação do romance*, tratar-se-ia de "etapa preliminar em que as notas, os rabiscos e esboços funcionam como começos sempre provisórios [...] mas que se basta como experiência" (MACIEL, 2011).

De fato, algumas ideias rabiscadas em cadernos, ou seja, alguns rascunhos de desenhos, nunca chegaram a se constituir como obra. Tais trabalhos, que se encontram

na intimidade de um diário, parecem, muitas vezes, ter se encerrado como experiência para o artista. Observa-se que alguns desenhos ganham títulos, são detalhados e bem acabados, e os escritos que muitas vezes acompanham esses trabalhos demonstram que a ideia foi pensada mais para as páginas de caderno que para telas ou lonas. Não seria a obra acabada do artista (aquela entregue ao público) rastro e expansão de um esboço? Certamente, em alguns trabalhos de Leonilson encontram-se a profundidade do testemunho de um diário e a fluidez e espontaneidade de um rascunho.

Essa sua relação com o diário – ou mesmo a preocupação em fazer da sua obra um registro íntimo – aproxima-o do artista suíço Paul Klee. Verifica-se neste artista uma experiência que dialoga com o desenvolvimento da poética de Leonilson. Como exemplo, os dizeres de Argan: "a obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior e profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou emotivo [...]" (ARGAN, 1992). Uma leitura possível é que Leonilson escolheu o caminho do "tornar-se real" de Klee. Ou seja, empreendeu um esforço maior em materializar o sentimento, de modo que todas as técnicas ao alcance do artista seriam escolhidas a partir da maior eficiência na apresentação de suas questões particulares. E o que é a obra de Leonilson, senão uma força criativa com matriz em um diário, uma autobiografia, uma representação da própria imagem? Nesse sentido, é possível perceber a informalidade com que Leonilson tratava suas lonas na década de 1980 e o zelo que empreendia nas páginas de cadernos de anotações, fazendo emergir a pureza de seus sentimentos mais íntimos. E já que tudo estava disponível para falar de verdades (paixão, frustração, crença), por que não analisar toda a variedade de suporte escolhido, incluindo os cadernos, como constituinte de sua produção artística? Para Leonilson, importava ir além do que determina a técnica, tanto na pintura como nos desenhos ou nos panos bordados.

Cabe notar as especificidades de cada mídia. Sabe-se o quanto um diário pode guardar informações de caráter íntimo. Os diários guardam gestos espontâneos do artista e, no caso de Leonilson, esses gestos parecem ter sido força motriz para o que ele queria dizer. Ou seja, já havia nos desenhos dos cadernos não somente uma forma desenvolvida, mas essencialmente um desencadeador de projeções sucessivas do imaginário do artista. Nas palavras de Cecília Salles, "forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência" (SALLES, 2004). Portanto, pode-se compreender o empenho do artista nos desenhos das páginas de caderno. E refletindo igualmente sobre as anotações de Paul Klee, afirma-se:

> Sentimos esse apego em uma anotação do diário de Paul Klee (1990), na qual afirma que, a certa altura, o que tinha de mais pessoal eram suas linhas. A forma não é, portanto, uma mera concretização de uma obra já pensada, mas a força viva ligada ao artista (SALLES, 2004, p.75)

A intensidade emotiva e o empenho nos desenhos dos cadernos de anotações do artista datam de 1981 a 1983 e demonstram como Leonilson se expressaria em sua produção artística no período posterior. É possível analisar tanto os temas recorrentes, como sua autobiografia, quanto o gesto do desenho de contorno simples e a tipologia de sua escrita. Seja na pintura, seja nas ilustrações para o jornal Folha de São Paulo[2], o gesto do seu traço parece ter o compromisso de transmitir uma verdade interior.

A obra como experiência de vida

A poética de Leonilson se inscreve na confluência de sentidos gerados por um legado que se constituem de poemas, diários, agendas, cadernos, cartas, documentos e objetos. Leonilson, na visão benjaminiana, lança um olhar de colecionador para os objetos que escolhe para fazer parte de seu universo criativo. Em "Desempacotando minha biblioteca", W. Benjamim aponta para o olhar do colecionador para as coisas, que não põe em destaque seu valor funcional ou de origem, "mas as estuda e as ama como palco, como cenário de seu destino" (BENJAMIN, 1987).

Esse olhar próprio do colecionador pode até mesmo guardar aproximações com o visionário Arthur Bispo do Rosário. É possível observar nos trabalhos mais conhecidos de Bispo[3] determinados apontamentos que, seguindo reflexões de W. Benjamin, apontam para a característica de colecionador ou alegorista. Encontra-se na obra de B. do Rosário, palavras bordadas, referencias aos amigos, memória de lugares onde passou e viveu – elementos que também são constitutivos na obra de Leonilson. Contudo, cabe notar que não se pode dizer de uma influência de um pelo outro, visto que Leonilson já bordava e fazia *assemblages* antes de entrar em contato com o trabalho de Bispo. É possível fazer relações no sentido do diálogo traçado com a matéria – panos, linhas e objetos do cotidiano – contido na obra dos dois artistas.

Walter Benjamin no verbete "O Colecionador" do livro *Passagens*, desenvolve um pensamento que se dirige ao ato de colecionar. O autor reflete o sentido da presença que tem os objetos para o colecionador – ou para os artistas que ali se refere.

> O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representa-los em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas. [...] Também a contemplação de grandes coisas do passado – a catedral de Chartres, o templo de Paestum – (caso bem sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida. (BENJAMIN, 2006, p. 240)

Essa afirmação elucida muito o fato de que as viagens de Leonilson foram formadoras. A cada lugar visitado, o artista se empenhava em conhecer galerias, exposições e artistas locais. Nota-se também que fazem parte de seu arquivo, cartas e cartões postais dos lugares que o visitou. Os objetos das coleções de Leonilson – seus arquivos – pareciam ser instrumentos para exercício de uma poética. Observa-se, o emprego recorrente de alguns desses objetos em sua obra como: globo, carros e aviões. Importa notar, entre outras, a coleção de tecidos do artista (Figura 4) e relacioná-la com os trabalhos feitos com pano e linhas de bordado. Esse gesto, acredita-se, é descrito por Benjamin como "informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo". (BENJAMIN, 2006). Observa-se em muitos trabalhos que traços alinhavados em pequenas áreas de tecido foram recorrentes em sua obra (Figura 5).

Figura 4. Tecidos da coleção de Leonilson, col. Família Bezerra Dias.

Figura 5. Verde e amarelo, 1992, bordado e tinta acrílica s/ voile, 37x28 cm, col. Família Bezerra Dias.

Nesse eixo, e retomando Bispo do Rosário, ele, à diferença de Leonilson, procede como um alegorista quando se mostra movido pelo desejo de reconstrução do mundo se propondo a acumular o máximo de coisas, nunca satisfeito apenas com fragmentos – como é o caso do colecionador no pensamento de Benjamin. "Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas apresentam apenas verbetes de um dicionário secreto que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes" (BENJAMIN, op. Cit., p. 245). O autor afirma também que não se pode prever o significado de um objeto que pertence ao universo do alegorista. No entanto – assim como aponta Benjamin e também para este texto – mais que as diferenças entre um alegorista e um colecionador, cabe notar que "em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador" (*Idem*).

O acesso aos inúmeros documentos que fazem parte dos arquivos de referencia pessoal de Leonilson faz com que o fruidor se aproxime do mundo do artista. É possível encontrar não só poesia, paixão, tristeza e alegria, mas também ironia, indignação e angustia. A questão em torno desses espaços geradores de tantos sentidos seria: entre todos esses sentidos qual deles de fato pode expressar sua memória? Ainda numa perspectiva do pensamento benjaminiano, entende-se que arquivo não é memória. Arquivo é "memória voluntária, é um fichário que fornece um número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece" (BENJAMIN, 2006). Arquivos estão relacionados à técnica e, memória, à vida. Seria importante entender a relação entre essa "memória voluntária" e a experiência de vida do artista. Nesse sentido cabe notar as diferenças, arquivos podem documentar a história de vida de um artista mas, diante de suas limitações, não trabalham o imaginário do cotidiano, não podem recuperar a experiência para amalgamar arte e vida, aquela que se faz na fruição que engendra a obra do artista.

Notas

[1] Em 1992, em uma entrevista à curadora Lisette Lagnado, Leonilson conta suas ideias sobre uma exposição, no Museu de Arte Contemporânea, onde pretendia colocar uma mesa coberta por um tecido transparente com seus objetos pessoais: "É uma mesa com poesia". (LEONILSON. In: *São tantas as verdades*, 1998: 132).

[2] No período de março de 1991 a 14 de maio de 1993, Leonilson faz ilustrações para uma coluna de comportamento do jornal Folha de São Paulo, da jornalista Barbara Gancia.

[3] "O Manto da Apresentação". Um das obras de Arthur Bispo – atualmente exposta na Bienal de São Paulo/2012.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna:* do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2).

_____. O colecionador. In: ___. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas de Günther Regel. Trad. de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson*: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI, 1995.

LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto.* São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: *Leonilson:* sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012,

p. 29-37.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004. 168 p.

_____. *Crítica genética*: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008. 140 p.

O UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS E AS ESTRATÉGIAS ATUAIS DE APROPRIAÇÃO NA ARTE

Rodrigo Hipólito (PPGA/ UFES – Palácio Anchieta Espaço Cultural)

O aparecimento e difusão das imagens-técnicas afeta a cultura num nível que merece ser pensado como reestruturação da experiência com o mundo natural. Entendemos imagens técnicas como aquelas produzidas por aparelhos programados pelo homem para esse fim. Pensar a relação do sujeito com esse tipo especial de imagem, diante de sua variedade, repetição, propagação e possibilidades construtivas é um dos papéis da arte atual. A relação homem/mundo por tecnoimagens atravessa o caminho da arte no século XX (do *agitprop*, passando por Warhol e Rauschemberg, pelo cinema de Godard até a *net art*) e exacerba-se na atualidade. Num cenário em que as táticas de apropriação na arte tornam-se ainda mais sutis e com intenções diversas, frente à facilidade de acesso a informações sempre re-produzidas, com as quais pode-se expressar conceitos como *deskilling photography* (Cf. BUCHLOH at all, 2004, p. 531), partimos do elogio de Vilém Flüsser ao universo das imagens técnicas para pensar a posição do sujeito criativo em relação a pura superficialidade e a atividade com a telemática.

A visão positiva de Flüsser a respeito das imagens técnicas e sintéticas se faz sobre uma proposta de história da cultura: num 1º gesto de abstração o homem transforma as coisas em situações → abstrair o tempo do mundo concreto é transformar-se em Ser abstraidor; num 2º gesto o homem abstrai a profundidade das circunstâncias → com as imagens o homem transforma-se em *homo sapiens* (sob-projeto); num 3º gesto o homem abstrai o conceito (mundo) das imagens → com o texto (língua) o homem transforma-se em Ser histórico.

> E mais de três mil anos se passaram até que tivéssemos 'descoberto' este fato, até que tivéssemos aprendido que a ordem 'descoberta' no universo pelas ciências da natureza é projeção da linearidade lógico-matemática dos seus textos, e que o pensamento científico concebe conforme a estrutura de seus textos, assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens (FLÜSSER, 2008, p. 17).

Se as ciências concebem o mundo através da técnica e do cálculo, como na crítica de Heidegger (Cf. HEIDEGGER, *"Sobre a questão da técnica"*, 2008), quando enxergamos o domínio da "técnica", as pedras (cálculo) do cordão histórico se soltam e forja-se uma condição niilista, como elucidam Fogel, em *Sobre a Despotenciação do Espírito* (2004) e Pessoa, em *Indigência e Arte* (2008). Com a consciência dessa situação o homem escaparia da condição histórica, habitaria na pós-história. Nessa nova condição, sob a visão de Flüsser, o homem joga com os conceitos calculáveis, contáveis (FLÜSSER, 2008, p. 17). Esse é o "modelo fenomenológico" da história da cultura que Flüsser desenvolve para lidar com as imagens técnicas:

"Tridimensionalidade/ bidimensionalidade/ unidimensionalidade/ zerodimensionalidade" (FLÜSSER, 2008, p. 18).

Mesmo com a ressalva de que tal linearidade é idealizada, podemos assumir que o 4º gesto de abstração seja o de abstrair os conceitos da história na era das tecno-imagens. "Somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso tempo." (FLÜSSER, 2008, p. 15). Usando aparelhos para demonstrar e montar a realidade o homem coloca o mundo como produção calculada. Tais questões, explicitadas em *Filosofia da Caixa-Preta* (2002), indicam que as tecnoimagens são construídas como fórmulas, por possibilidades internas dos programas que as formulam. Se afirmamos serem as tecnoimagens simulacros, é mesmo por não possuírem um "original" e sob tal ideia, como podemos entender o processo de *apropriação* como possibilidade de agregar valor a tecnoimagem? E como pensar a condição de série/unidade de imagens sem original?

Essa experiência com tecnoimagens, construída nos diálogos em redes de informação, efetua recortes que permitem a criação da "imagem" de uma época, seu fácil reconhecimento e propagação: processo esse que teria seu mais forte sintoma no sentimento de "*revival*". Os comportamentos correm o risco de encontrarem-se circunscritos nas possibilidades da técnica. Alguns choques, curtos-circuitos e evidenciações podem ser identificados nas propostas do apropriacionistas da década de 1980, notadamente Richard Prince e Sherrie Levine, que dão as faces do que Crimp pode chamar de *superobra* (CALDEIRA, 2009, p. 30). Ao reproduzir materiais feitos para serem reproduzidos, sobrepujando a questão da autoridade e distanciando a imagem da possibilidade de um original (CRIMP, 2005, p. 100), esses trabalhos abrem margem para se questionar a reprodução da própria estratégia de apropriação. A construção de séries indeterminadas de objetos com características aparentes próximas, protegidos sob a tarja de uma "pesquisa", funcionava muito bem antes do giro de interesse na arte, (que Danto aponta em *A Transfiguração do Lugar-Comum* (2005) sob a troca da pergunta "o que é arte?" por "quando é arte?") e da tomada de consciência da era das tecnoimagens. Diante da ideia de morte do autor (BARTHES, 1984), da distinção de objetos comuns e obras de arte para além da possibilidade de reprodução técnica e da recaptação como expressão de subjetividade (SOUTTER, 2009, p. 116), pensemos amplamente as estruturas de unidade e de série.

Os *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, integram uma série de fotografias, na qual cada imagem possui um jogo metafórico inserido num círculo metafórico maior.

Mas, imagens circunscritas por uma ideia formam um conjunto, não necessariamente uma série. A condição de série deve ser reconhecida na relação de continuidade (passagem de um ponto a outro). Estruturalmente, o grupo-série de obras de arte A pode ser assim reconhecido porque todos os seus itens O, possuem a característica C, correspondente ao modo de apresentação. Cada OA utiliza-se de *c* dentro de C, para mostrar a ideia *i* a respeito de *x*, onde *x* é variável. Para atingirmos *i*, temos de considerar as características únicas de *x*, que nos são dadas de modo *c* dentro de C através de O. Só então percebemos a importância de O ser localizada dentro do grupo A, pois somente quando percebemos a existência da característica C, contida em cada O, é que encontramos um caminho para atingir *ix*, pelo modo como isso nos é apresentado, ou seja, *c* dentro de C através de O – sendo que, apenas percebemos C quando percebemos a existência de A. Apresentar a questão de maneira analítica não é capricho, mas uma tentativa de tornar o reconhecimento de uma série aplicável a obras expressivas e as de vertentes conceituais. As fotografias de Sherman são reconhecidas como uma série por possuírem características em comum e um direcionamento que permite ao espectador sintetizar a "obra" na condição seriada. Em *ASCII History of Moving Images* (1999), de Vuc Cosic, o inventor do termo "net.art" transforma sequências de filmes como *Psycho*, de Hitchcok, e o "clássico" pornô *Deep Throat*, em animações com código ASCII. Nesse caso o valor da unidade na série se dá pelas referências do espectador. *ASCII* só surte efeito caso o filme apropriado seja referencial para o sujeito que assiste. Após o reconhecimento de um dos filmes, o sujeito pode acessar os outros itens como série, mesmo sem conhecê-los.

O acesso e a fácil difusão-compartilhamento de vivências por tecnoimagens permitem-impõem o autorreconhecimento de uma geração através de ícones. A subversão do sentido de uso dessas imagens-ícones cria, ou evidencia, possíveis conteúdos, i,é, dá profundidade às tecnoimagens destacando subjetividades em torno da imagem. Estratégias de apropriação estão presentes em muitas das obras que realizam essa evidenciação com sucesso, como é o caso de *Super Mario Clouds* (2002), de Cory Arcangel. A proposta consiste formalmente em piratear um jogo "clássico" de vídeo, substituindo o *chip* de um cartucho para que todos os gráficos do jogo desapareçam, permanecendo apenas figuras de nuvens brancas e cinzentas num fundo azul. Através de uma construção com quantidade razoavelmente baixa de pixels Arcangel desmonta e demonstra o espírito da geração a qual pertence.

Felinto (2010, p. 13) lembra as palavras de Bazin ("a fotografia nos afeta como um fenômeno da natureza, como uma flor ou um floco de neve") para firmar foco no cinema-vídeo como coisa no mundo, com a qual nos relacionamos sensorialmente. O vídeo, assim como toda a tecnoimagem, tende a nos distanciar de algo corpóreo, mas possui uma dimensão imediata que pertence à ordem das sensações. Ciente da natureza das tecnoimagens, Ivo Godoy mantém uma dupla posição frente ao filme-vídeo, em suas *VídeoCríticas* há de um lado a pura superfície das tecncoimagens e de outro a subjetividade que toma seu estado de consciência como matéria para a produção crítica. Godoy usa o aparelho, a imagem e a programação como instrumentos para escrever o olhar sobre o mundo. O vídeo é tomado como palavra e o resultado é a abertura de uma discussão sobre linguagem no mais alto grau, ao ponto de atingir a determinação de "vídeo ensaio" (MACHADO, 2003). Sabendo da vacuidade das tecnoimagens (Flüsser), não há inocência no trabalho de apropriação atual, nem crença num sujeito por trás do espetáculo da relação dos sujeitos mediados por imagens (DEBORD, 1997,

p. 14). O artista é consciente de que todo o olhar por aparelhos é programado. A atitude agora é de tomada do conteúdo produzido em autorreferência, para criar recortes que tanto evidenciem a estrutura da imagem-base quanto se desdobrem para além desta. Desse modo, podemos retirar subjetividade da nulidade e assimilar séries de imagens sem que haja um original além do espectador. Assim surgem as apropriações de André Arçari, num princípio de incompletude que circunscreve a série na assimilação do espectador. Em *Ausência/Presença* (2011-2012) Arçari traz um *work in progress* que "faz a vez" de série fechada. Extirpando *frames* de filmes e dosando-os com poemas o artista abre múltiplas variantes de "recortes" programados sob os quais construímos nosso olhar sobre o mundo. Tratam-se de "reflexos de simulacros" evidenciando os programas da "máquina de estilo", o "aparelho de "gostos de estante", gerado pelas tecnoimagens. A *Ausência* e a *Presença* falam mesmo da *existência* e da *não-existência* em que caímos *nas* e *pelas* imagens. A apropriação na era das tecnoimagens mostra a necessidade de cortar o tempo para ver se ainda há algo na experiência humana com o mundo.

Referências

BUCHLOH, B.; FOLSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. Art Sice 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. NY: Thames & Hudson, 2004.

CALDEIRA, Glaucio Vicente. Apropriação Da Apropriação: Um estudo sobre a Produção de .My Collection. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2009.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: M. Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. A Transfiguração do Lugar-Comum: Uma Filosofia da Arte, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FELINTO, Erick. *Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema A 'Matéria' do Filme e o Corpo do Espectador*. In: FLUSSER STUDIES 10, p. 1-22, 2010.

FOGEL, G. *A respeito da "Despotenciação do Espírito"*. Sofia¸ Vitória, v. IX, n. 11 e 12, 2004, p. 75-96.

FLÜSSER, Vilém. O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade. Sao Paulo: Annablume, 2008.

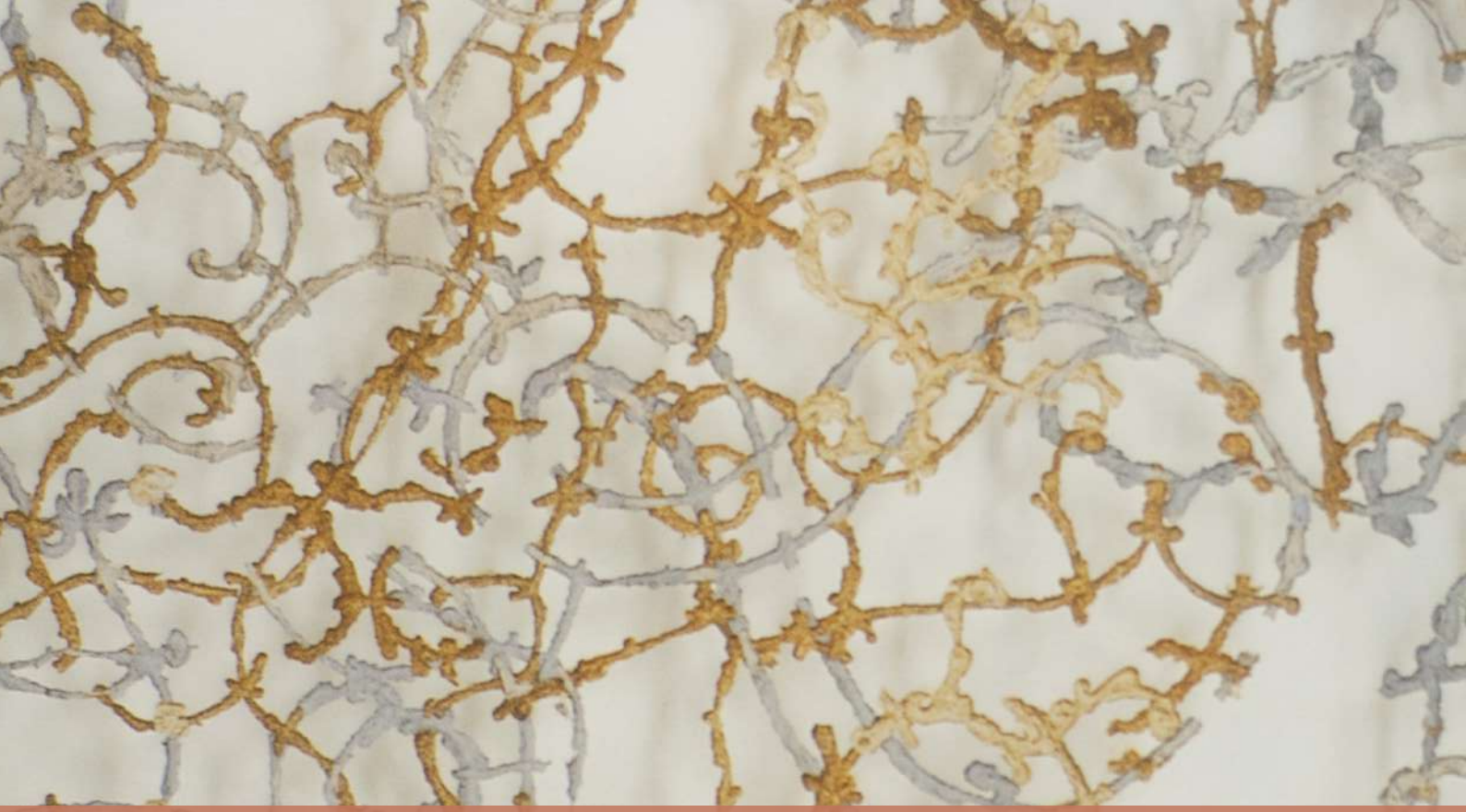
_____. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HEIDEGGER, Martim. *A questão da técnica*. In: Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Shuback. 5.ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 11-38.

MACHADO, A. O Filme-Ensaio. Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003. (p. 63-75).

PESSOA, Fernando. *Indigência e Arte*. In: Seminários Internacionais Museu Vale, 2008, Vila Velha, ES. LOPES, Almerinda da Silva; PESSOA, Fernando (Org.). Arte em Tempo Indigente. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2008.

SOUTTER, Lucy. *The Sollapsed Archive: Idris Kgan*, 2006. In: Appropriation (edited by David Evans). Whitechapel, Documents of Contemporary Art, 2009.



Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação

5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação
5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Conselho científico

Almerinda Lopes; Aissa Guimarães; Ângela Grando Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília Almeida Salles; Cesar Floriano dos Santos; Clara Miranda; Diana Ribas; Gisele Ribeiro; Luís Jorge Gonçalves; Pilar M. Soto Solier; Teresa Espantoso Rodrigues; Teresa Fernanda García Gil; Marta Strambi; Maria de Fátima Morethy Couto; Maria Regina Rodrigues; Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor

José Cirillo

Organização

José Cirillo
Ângela Grando

Imagem da capa

Detalhe da obra de Hilal Sami Hilal,
fotografia de Eduardo Ortega

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.
Poéticas da Criação, E.S. 2012. Territórios, memórias e identidades. /
Organização de José Cirillo e Ângela Grando. – São Paulo: Intermeios, 2012.

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória - Espírito Santo

ISBN: 978-85-64586-39-0

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística.
5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Processo de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. Territórios, memórias e identidades. IV. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação. V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grando, Ângela, Organizadora. VII. ntermeios - Casa de Livros e Artes.

CDU 82.09
CDD 801.959

Catalogação elaborada por Ruth Simão Paulino

Realização

Apoio

Sumário

Memória, arquivos e processos

A poética e o jogo da memória
Adriane Hernandez

O Uso do Teatro de Bonecos como Instrumento Potencializador do Processo Criativo e Lúdico em Discentes do Ensino Fundamental
Adriano de Almeida Ferraiuoli

Diante do encontro com o arquivo: narrativas da memória
Ana Zeferina Ferreira Maio

Hudinilson Jr. e os arquivos pessoais
Carlos Guilherme Hünninghausen

O procedimento diagramático nos desenhos de Glayson Arcanjo
Gustavo Henrique Torrezan

A mitologia e o livro de artista no processo reflexivo/criativo
Helga Correa

O poético da imagem sintética - A identidade visual de Coimbra criada por Francisco Providência
Laís Guaraldo

Elementos neobarrocos na poética de Derek Jarman
Luiz Carlos Andreghetto

Memórias, identidades e patrimônio

Memória visual e processo criativo na produção imagética do Foto Clube do Espírito Santo (1946-1978)
Cláudia Milke Vasconcelos

Desdobramentos [suspiros]: Interseções poéticas
Cristiano Sousa Dos Santos, Éder Rodrigues da Silva e Samira Margotto

In memoria ou poéticas da destruição: a história como processo de criação
Diego Kern Lopes e Silfarlem Junior de Oliveira

Poéticas da Criação das Paneleiras de Goiabeiras
Geyza Dalmásio Muniz

Registros de um Patrimônio Gráfico. Deambular e Capturar imagens
Helena Araújo Rodrigues Kanaan e Roberta Rossato

Memória Afetiva: lugares e registros (o processo criativo de dois artistas)
Inah Durão Cunha

A cor em processo nas cartas de Van Gogh
Letícia Felix da Silva

Identidade Cultural: A imigração de Willem de Kooning em analogia aos conceitos de Stuart Hall
Luiz Carlos Fernandes Gonçalves Leite

MEMÓRIAS, ESPAÇOS E NARRATIVA MOVENTES

Processo de criação e crítica inferencial na construção de uma obra mural
Marcela Belo Gonçalves e José Cirillo

As narrativas de memórias pessoais em "Objetos Narradores"
Mariana Resende Corrêa e Cláudia Maria França da Silva

Ulisses entre a pintura e a literatura. Um estudo das pinturas "O gigante polifeno" e "Meu nome é ninguém"
Mario Mendes Cavalcante

Estudo iconográfico de três pinturas de Edgar Degas como processo criativo em dança clássica
Raíssa Caroline Brito Costa e Luciane Viana Barros Páscoa

Memória e arte: Um contexto para reflexão
Sonia Monego

Um dossiê criativo e a estética da mobilidade: Uma arte por Elizabeth Bishop
Sílvia Maria Guerra Anastácio, Sandra Corrêa, Raquel Dias, Sirlene Góes e Chantal Herskovic

A animação como expressividade da Imaginação matérica: Pensamento de Você
Thais Fernanda Martins Hayek

MEMÓRIA E IDENTIDADES TERRITORIAIS

Identidad, memoria y construcción colectiva desde acciones artísticas directas en el contexto urbano
María Nazarena Mazzarini e Graciela Beatriz Galarza

A Tempestade: a mesma e a outra
Marieli de Jesus Pereira

A arquitetura Neogótica no Período da Borracha: processos de criação no estudo tipológico das construções de Manaus
Pollyanna D'Avila Gonçalves Dias

Arte e Cultura Ucraniana: História, Memórias e representação
Sandra Borsoi

Processo criativo: Encargo e Diretrizes do Détournement Situacionista
Vitor de França Maciel e Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho

A ideologia presente na charge de Jorge Braga e Mariosan e sua relação com o texto verbal
Renato Fonseca Ferreira

Memória, arquivos e processos

A POÉTICA E O JOGO DA MEMÓRIA

Adriane Hernandez (UFPel)

O jogo dos inícios: pintura e memória

Os trabalhos em fotografia que desenvolvo atualmente, assim como em toda minha produção artística, trazem um vínculo com minha memória afetiva, atrelada à infância vivida em Porto Alegre, RS. Essa memória que em certa medida é particular, dialoga com uma memória coletiva, criando uma área de jogo de dois modos distintos: aquela que se estabelece entre a artista e o trabalho e a gerada pela relação entre o trabalho e o público. Se na literatura, para Roland Barthes, essa área de jogo é colocada na expectativa de um leitor desconhecido, significando uma imprevisão do apreço, nas artes visuais essa área surge com a obra, criando um terreno de sedução pela linguagem. Essa distância apontada por Barthes, formula uma espécie de espaço, onde o jogo acontece. Como não se sabe quem é este leitor, mira-se o espaço, que pode ser visto como um*a zona*, sem retirar desta noção, as conotações sexuais: "não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo" (2004, p. 9). Se desejo um espectador para meu trabalho, deposito neste último o que acredito ter de melhor, desse modo, o jogo se estabelece, principalmente porque os desejos não são fixos, é uma procura. A coincidência entre os desejos aparece sempre como uma espécie de graça quando ela acontece, até porque, na maioria das vezes nem sabemos o que desejar e somos pegos de surpresa pelo outro, nesse caso, a obra. Isso aparece descrito por Fredric Jameson, em *Sementes do tempo:* "a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele revela do princípio de realidade nele mesmo, mais do que naquilo que ele nos conta sobre nossos desejos: uma vez que todo o drama destes últimos está antes em tentar definir o que realmente desejamos." (1997, p. 85)

Quando a linguagem a qual me dedicava era predominantemente a pintura, no começo de minha produção, esse espaço de jogo estava implicado em uma memória pessoal, relacionada à minha casa da infância. Houve um espaço da casa que foi selecionado pela memória para o ato da pintura se fixar. Esse espaço era o banheiro, que apareceu identificado pelos objetos representados – pia, vaso sanitário, torneira, papel higiênico, cortina de box, janela basculante, cesto, tapete e outros – e pelo conjunto da representação.

Para realizar estas pinturas, partia de um esforço da memória na tentativa recuperar certas imagens adormecidas no inconsciente. Como mostra Walter Benjamin baseando-se no esforço memorialístico de Proust em "*à la recherche du temps perdu*": "a estrutura da memória é decisiva para a experiência", porém o esforço de rememoração seria vão, segundo o filósofo, porque "essa é a *mémoire volontaire*, a lembrança voluntária da qual se pode dizer que as informações que nos proporciona sobre o passado, não conservam nada dele" (1983, p.52). A memória voluntária para Proust se acha a disposição do intelecto. A pintura proveniente dessa busca surgia com um caráter mais expressionista. Mas de fato, o que acontecia não era o resgate de uma memória pura, que traria o passado tal como ele foi, o que passou a me interessar foi o próprio movimento da memória como um jogo que se estabelecia e para o qual eu não teria controle absoluto. Passei, mais tarde, a utilizar fotografias dos espaços internos da casa mista, lugares que havia registrado pelas lentes de uma câmera fotográfica, antes da casa ser destruída. Com uma câmera analógica, realizava também o processo de revelação fotográfica.

Jogar com o meio: fotografia, objeto e memória

Deste modo, o olhar vindo da fotografia contaminou a pintura, sem que eu tivesse percebido (Figura 1). Anos mais tarde, em 2002, quando fui morar em Curitiba, uma situação semelhante, porém inversa, ocorreu. Nesse período comecei a realizar fotografias de um objeto doméstico específico, um pão, que para mim adquiriu a característica de um objeto memorialístico, remetendo a memória de infância e trazia diversos desdobramentos, reminiscências de uma memória curta que entrecruzava com uma memória mais longa. O que chamo de memória curta, são formas apreendidas durante minha experiência como artista e pesquisadora e que passaram mais recentemente a fazer parte de arcabouço de imagens mentais constituídas pela formação.

Não era um pão qualquer, era um pão de meio quilo que utilizava para fotografar (Figura 2). Esse modo de apresentação do alimento não é mais tão comum, porque fora substituído pelo chamado pão francês. Foi mais tarde que me tornei consciente das implicações da linguagem da fotografia. O que quer dizer que o meio técnico pelo qual a produção surgia não me movia como conceito, até o momento em que reuni um conjunto de trabalhos em uma exposição individual, o que me possibilitou uma visão mais global e, em certa medida, um distanciamento do processo em direção ao "produto", ao resultado colocado à apreciação do público. Meu fascínio pelo processo era tanto, que nem percebera a mudança de linguagem, foi uma passagem muito natural e inconsciente.

Figura 1. Torneira, acrílica sobre telas,1994.

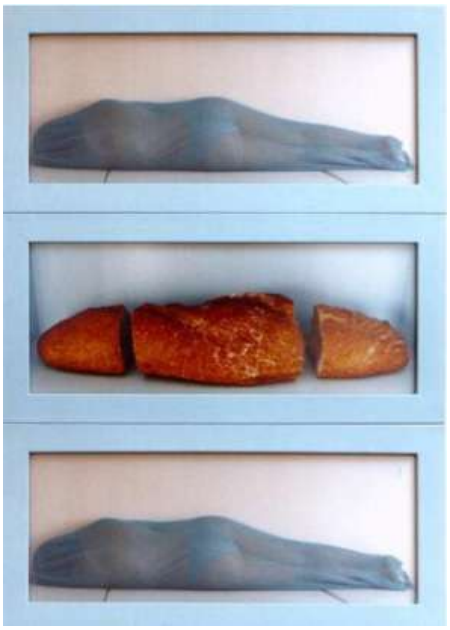


Figura 2. Horizonte doméstico III, fotografia, 2002

Neste ponto, quando resolvi propor uma pesquisa para o doutorado em artes visuais, percebi então, que estava desenvolvendo uma produção em fotografia, isso abria um campo com particularidades que diferiam da pintura e que passou a me interessar sobremaneira. Tal campo aberto, exerceu um interesse imediato e surpreendente. Se antes, quando realizava as pinturas, as imagens que buscava para representar provinham da memória, com a fotografia, é o próprio meio que implica conceitualmente, e cognitivamente, em uma relação com a memória. Inúmeros autores salientam esse caráter da fotografia como uma arte da memória. Para Philippe Dubois a imagem fotográfica seria, por excelência uma imagem aurática, esta última que na definição de Walter Benjamin traz uma trama singular de espaço e de tempo (1993, p. 311). Espaço este ontologicamente distinto de um espaço pictórico ou escultural. A característica de índice, fundamentada principalmente na relação física que mantém com o objeto real, pela incidência da luz no negativo, no momento da tomada fotográfica, somada ao corte que formula no espaço real, gerando um fora de campo, em conjunto com outras especificidades, constituem a "fotograficidade", que para François Soulages é uma relação entre a perda e o resto, entre o irrepetível e o inacabável, muito própria do campo (1990, p. 18). Para Hubert Damisch, a ontologia da fotografia implica na não possibilidade de leitura pelo seu conteúdo explícito, gerando uma abordagem que se dá *a partir* da fotografia – e não na fotografia –, abordagem esta tão bem articulada por Rosalind Krauss, em "O fotográfico" (2002).

Estas concepções, apesar de parecerem demasiadamente teóricas, elas, pelo contrário, advém da experiência do olhar em plena ação, sendo esse um dos mais acessíveis modos de abordagem que provocaram mudanças perceptíveis nos meus procedimentos de construção do trabalho, a partir da consciência de como os modos de operação atuam. A partir do momento que comecei a trabalhar com a fotografia, o esforço memorialístico não aconteceu mais. Era como se isso já fosse dado pela própria condição do meio. Porém, penso que o jogo da memória se manteve. O jogo se tornou mais consciente e passei a ver no próprio objeto fotografado a provocação naquele

que observa uma condição reminiscente, era como a *madeleine* (biscoito) Proustiana, apontada por Benjamin. No romance *Em busca do tempo perdido* a reminiscência se dava pelo paladar. Ao provar as *madeleines* a personagem é remetida de imediato, pela *mémoire involontaire*, para sua infância. Do mesmo modo que o paladar, os outros sentidos também provocam estas remisciências. Para Maurice Merleau-Ponty, o sentido da visão é o mais completo de todos, a visão nos dá a conhecer a voluminosidade sem a necessidade do tato, por exemplo (1984, p. 91). Encontrei na imagem fotográfica do pão, um modo de provocar esse jogo de memória, gerando também sinestesia.

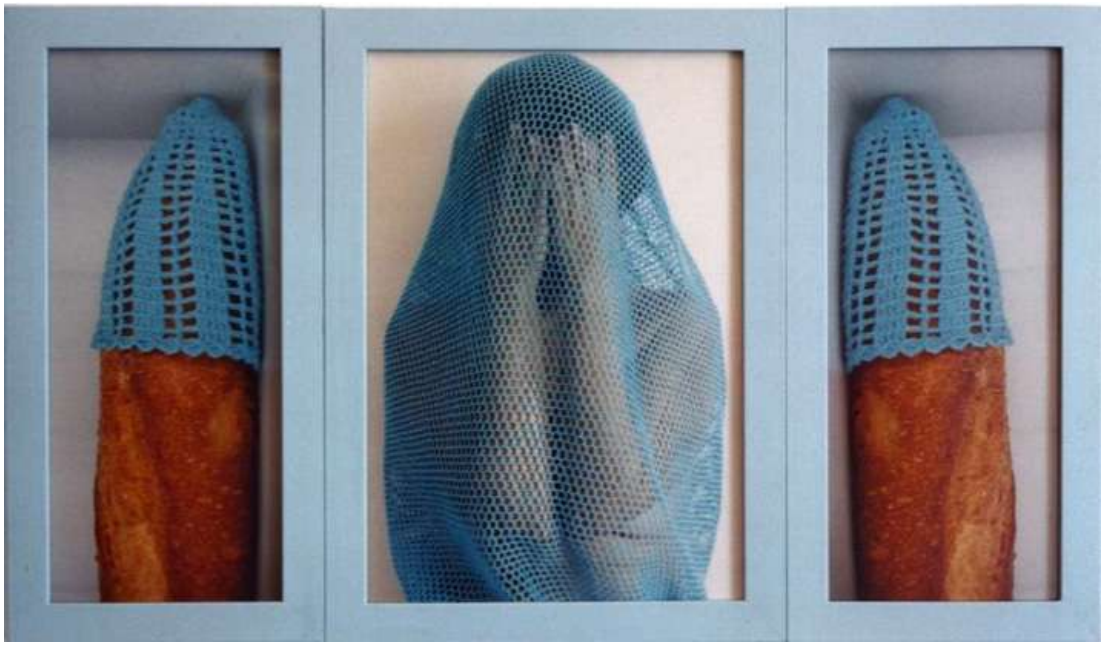


Figura 3. Envolver e deixar se envolver na tessitura das memórias, fotografia, 2003

Figura 4. Horizonte doméstico, fotografia, 2002.

Um outro modo de jogar aparece no processo e encontra desdobramentos na imagem, no trabalho. O objeto a ser fotografado provoca um jogo processual e curioso, gerando experimentações. Assim como se podia perceber nas minhas pinturas iniciais um ato de repetição, Henri Matisse refere-se a uma repetição semelhante, apontando para um copo d'água em uma pintura: "o objeto é um ator, um bom ator pode atuar em dez peças diferentes, um mesmo objeto pode desempenhar papéis em dez quadros diferentes" (1999, p. 130) . O banheiro era um lugar que gerava a repetição, fixei a representação neste lugar e dele surgiram inúmeras pinturas. Na fase inicial da produção fotográfica o ator principal passou a ser um pão e ele se tornou o objeto de jogo. Foi deste modo que fotografei o pão em diferentes situações, o pão inteiro, o pão partido de vários modos, em fatias, em migalhas. Fotografei cada migalha separadamente, também todas juntas, ou o miolo sozinho; vesti o pão com crochê, despi o pão de sua casca e assim

por diante. Formei associações do pão com o corpo humano, pela justaposição de imagens, criando um paralelismo entre as dimensões. Também realizei fotos em que a corte fotográfico gerava ambiguidades na imagem. Foi assim que surgiu meu primeiro trabalho da série "pão e memória" (Figura 4). Chamei o trabalho de *Horizonte doméstico*, porque percebi, no momento da ampliação da foto, que a imagem gerava ambiguidade pelo corte, podendo ser confundida com a imagem de uma montanha. Sendo assim, realizei uma sequência para provocar um jogo irônico com o sentido do olhar e com a sentido de realidade atribuída a fotografia, muitas vezes usada como prova ou evidência aceita juridicamente, dado ao seu estatuto de índice.

O pão se tornou um objeto fenomenológico. Minha necessidade era manter a complexidade do objeto possibilitando um desdobramento metafórico, como em um ato descritivo a partir da imagem, sem fechamentos em significações únicas, uma imanência que se desdobra a uma transcendência. A atribuição de Merleau-Ponty para um olhar fenomenológico, seria o de "uma só visão com mil olhares" (1999, p. 107). A coleção de imagens do pão crescia, a medida de minha curiosidade e de minha necessidade de jogo. Um jogo de montagem, desmontagem, remontagem. Construção e desconstrução. Busca semelhante, em certa medida, é a proposição de Francis Ponge para o poema. Ao descrever poeticamente uma laranja, um pedaço de carne, um cigarro ou um engradado, Ponge revela facetas inusitadas dos objetos. Segundo o próprio poeta, sua meta nada mais era do que rever os dicionários, porque são insuficientes. Para Pablo Picasso, Ponge girava as palavras como fazemos ao jogar um pião, com o giro, este brinquedo revela inúmeras faces (1997, p. 11). Na descrição de seu método criativo Ponge afirma que se trata de colocar o objeto no centro das suas atenções e, também, "em abrir uma certa alavanca para passar de um lugar a outro do espírito, e a pensar nela (coisa) ingenuamente e com fervor (amor)" e segue: "não é tanto o objeto, mas a ideia do objeto, incluída aí a palavra que o designa.

Trata-se do objeto como noção (1997, p.46)". *Objeu* é uma palavra cunhada por Ponge, que reúne a contração dos termos ob (objeto) e jeu (jogo) para designar um jogo com a linguagem e que indica, para Pierre Fédida, um objeto que escapa, um objeto que se ausenta (1997, p.11). Fédida associa o *objeu* à cena descrita por Freud como Fort-Da (ir embora-ali), a brincadeira que se costuma fazer com os bebês como "cadê? Achou!" Freud observa seu neto de 18 meses a brincar com um carretel amarrado por um fio com uma ponta solta, onde segurava. O menino atira o carretel que desaparece atrás de uma cortina e assim exprime seu descontentamento com um expressivo "o-o-o -ó", momento em que puxa o fio e o carretel torna a aparecer, então a criança acusa seu aparecimento com um alegre "dá", ato que era repetido incansavelmente (2003, p. 18). O objeto perdido pela criança que brinca é como um aparelho cognitivo que ao mesmo tempo desenvolve a linguagem e trabalha psiquicamente a perda, descrita pela ausência da mãe. De passivo passa a ativo, dominando o jogo: "ninguém sabe melhor do que o artista e o poeta o prazer deste jogo de transgredir os limites do objeto, em fazê-lo desaparecer para retornar a palavra, esta que atesta a verdade de algo" (1978, p.139).

O trabalho com o pão me levou naturalmente a desenvolver uma paixão por outro objeto, desta vez um objeto que tinha, a meu ver, um maior poder de alteridade, um maior poder de se metamorfosear: a toalha de mesa. Sendo um tecido com um padrão muito característico, a toalha de mesa poderia ir do plano ao espaço tridimensional, alterando sua função, mas não as reminiscências provocadas por ela. Para reforçar esse

poder de alteridade do tecido, transformei-o em um adesivo e o fragmentei em pequenas partes, as quais chamei de migalhas. A experiência do trabalho com o pão se fazia presente, assim como ele era a referência imediatamente anterior, por isso ainda muito presente no processo mental. A toalha surgiu por prolongamento do pão para o espaço circundante. Ao pensar nos lugares onde o pão costumava aparecer, surgiu a tolha de mesa. Foi assim que tomei a ação de prolongar como um conceito operatório de minha pesquisa, este conceito que nos permite formular um vai-e-vem da prática à teoria, conforme nos mostra Jean Lancri (2002). Prolongar é uma ação que se dá no tempo e no espaço, prolongar é justamente essa trama de espaço e tempo, onde o passado encontra o presente, característica da aura benjaminiana. Agora, com o trabalho de uma memória voluntária, lembrava dos acontecimentos do pão no espaço, o modo com o pão espalha suas migalhas pelos lugares onde se faz a refeição, trazia-me a noção de índice, tão ligada ao campo da fotografia. Por um modo de representação inusitado – pode-se dizer que é a toalha que faz a representação do pão e não a artista – e, assim como o copo-ator de Matisse, a toalha de mesa imita o pão em algumas de suas características, principalmente a de se fragmentar e vagar pelo mundo assumindo seu papel de índice. Foi assim que surgiu a série *Impregnações com toalha de mesa* (Figura 5).

Com o tecido adesivado, a toalha de mesa ganhou um duplo poder de alteração. A toalha ao alterar a si mesma, como em um jogo, une-se a objetos. Propondo uma nova pele em alguns momentos, passando a alterar significativamente sua própria condição de uso e aparência e, também, a de outros objetos. Acontecimentos, prolongamentos, registrados pela fotografia passaram a receber uma manipulação digital. Tal manipulação age no sentido de unir vários registros em um único espaço. Este que carrega a bidimensionalidade da fotografia, prolonga-se horizontalmente formulando uma narrativa visual que atua por reverberação de uma imagem na outra, com seus vazios significativos

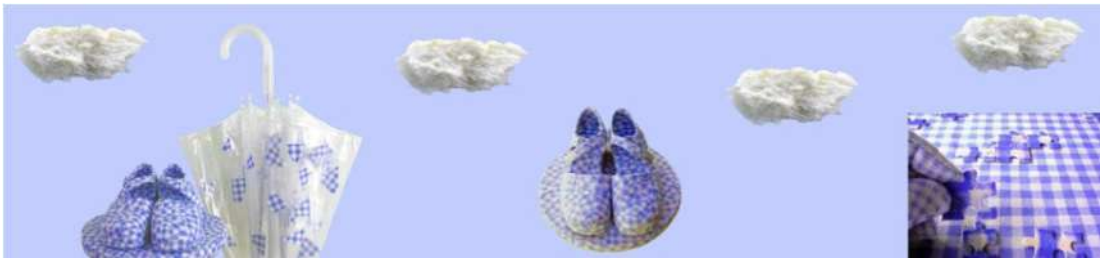


Figura 5. Impregnações com toalha de mesa: para prolongar o sonho, fotografia, 2009

Para Fédida, a criança ao arremessar o objeto longe, não o joga simplesmente, faz o objeto desaparecer em sua condição natural e esta é uma necessidade do jogo. A desaparição do objeto, do modo como o conhecemos, possibilita novas e ambíguas visões dele. De um modo semelhante à criança que joga, articulo desaparições de objetos memoriáveis em suas formas de existência pela função e, também, a designação atribuída por seu nome, assim, planejo a sua reaparição transformada, repetidamente, em faces distintas, estas que possibilitam inumeráveis e inusitadas identificações.

Referências

BARTHES, Roland. O prazer do texto. 4ª ed., SP: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. Os pensadores. SP: Abril, 1983.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. SP: Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. SP: Papirus,1993.

FÉDIDA, Pierre. L'absence. Paris: Gallimard, 1978.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. RJ : Imago, 200

JAMESON, Fredric. As sementes do tempo. SP: Ática, 1997.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Lisboa: Gustavo Gili, 2004.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

MATISSE, Henri. Notas de um pintor. In.: CHIPP, Herschel.B. Teorias da arte moderna. SP: Martins Fontes, 1999, pp. 126-133.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Os pensadores. SP: Abril, 1984.

_____. **Fenomenologia da percepção**. SP: Martins Fontes, 1999

PONGE, Francis. Métodos. RJ: Imago, 1997.

SOULAGES, François. A fotograficidade. Revista Porto Alegre. Porto Alegre, vol. 13, n° 22, p. 17-36, 2005.

O USO DO TEATRO DE BONECOS COMO INSTRUMENTO POTENCIALIZADOR DO PROCESSO CRIATIVO E LÚDICO EM DISCENTES DO ENSINO FUNDAMENTAL

Adriano Ferraiuoli (UNIFLU – Faculdade de Filosofia de Campos/RJ)

Como desafio do presente trabalho teórico-prático, que foi desenvolvido a partir de uma pesquisa de pós- Graduação, relacionada ao Programa do Mestrado em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, utilizamos o teatro de bonecos como um instrumento potencializador da criatividade e ludicidade de educandos, tendo em vista a necessidade de formação integral de sujeitos históricos, ressignificando suas experiências de forma crítica, estética e criativa.

Neste contexto, buscamos descobrir de que forma vivências de teatro de bonecos associadas à utilização das linguagens corporal, plástica e textual puderam desenvolver potencialidades estéticas de educandos do ensino fundamental, representando um espaço de interlocução entre as diferentes linguagens e expressões artísticas, possibilitando que o educando entre em contato e seja estimulado a vivenciar formas de criação, oportunizando assim o seu desenvolvimento estético e apropriação cultural, tendo em vista as categorias criatividade e ludicidade.

Tendo como objetivos a criação de um espaço vivencial de teatro de bonecos para educandos das séries iniciais do Ensino Fundamental em uma Escola Pública Municipal de Campos dos Goytacazes/RJ.

O Teatro de Bonecos na Formação Estética

O desenvolvimento das vivências em teatro de bonecos abordou o uso da linguagem artística teatral associada a dinâmicas pedagógicas lúdicas que incentivaram o processo criativo das crianças, articulado, principalmente, através da sensibilidade e imaginação na busca da construção de uma ação didática criativa e inovadora.

A respeito da questão levantada, verificamos que o estímulo à imaginação e à sensibilidade pode desenvolver a criatividade das crianças em vivências de teatro de bonecos, orientada para a experiência estética.

De acordo com as considerações, foram propostas e realizadas atividades pedagógicas através da linguagem corporal, plástica e teatral, que valorizaram o lado sensível dos alunos, de acordo com as reflexões de Ostrower (2009): “os processos de

criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível (...) a criação se articula principalmente através da sensibilidade".

A partir de tais reflexões a respeito da criatividade, percebemos a importância de ações pedagógicas que valorizassem o lado sensível dos alunos.

Como toda manifestação de arte pressupõe uma linguagem, buscamos na linguagem do teatro de bonecos na educação, construir sentidos ao processo de aprendizagem, através da produção de formas e de significados capazes de contribuir para que a criatividade e a ludicidade fossem vivenciadas e potencializadas pelos educandos.

Portanto, percebemos que a inserção de vivências em teatro de bonecos no ensino fundamental proporciona experiências que contribuem para o desenvolvimento integral da criança em vários aspectos, destacando entre eles: a imaginação, a emoção, a percepção e a criatividade.

A Criatividade e o Processo Criativo

O obstáculo na definição do fenômeno da criatividade e o estudo do desenvolvimento do processo criativo pode se encontrar em sua subjetividade, complexidade e profusão de conceitos, além da escassez de obras publicadas sobre o assunto. A definição da criatividade é um assunto de investigação em si (LUBART, 2008). Ainda em relação à complexidade, Sternberg (*apud*, MIRANDA e ALMEIDA, 2008), aponta que "a criatividade representa um constructo extremamente complexo e difuso, sendo de difícil integração no corpo de conhecimentos já construído até o momento". Romo (2008) concorda com a questão da subjetividade e complexidade da criatividade e estabelece ligações do fenômeno criativo com todas as demais funções psicológicas humanas, em maior ou menor grau:

> Pero, aunque concibo su naturaleza psicológica como esencialmente cognitiva, sin embargo hay que dejar sentado de entrada que estamos ante uma dimensión de la conducta humana extremadamente compleja donde una u outra manera, se hallan implicadas prácticamente todas lãs funciones psicológicas com mayor o menor peso, desde los procesos más básicos como la percepción hasta los más complejos como el pensamiento analógico o la solución de problemas y desde los procesos cognitivos a los de naturaleza afectiva o motivacional (p. 67).

De acordo com Rouquete (*apud* LUBART, 2008), "a dificuldade do estudo científico da criatividade tem a ubiquidade do conceito, e o trabalho do pesquisador consiste, sobretudo, em precisar seus contornos".

Vygotsky (2009) identifica a atividade criadora como sendo aquela em que o homem cria algo novo, independente de ser algo externo físico ou interno como um pensamento ou ideia, em concordância com o autor russo Necka e Kalwa (*apud*, MIRANDA e ALMEIDA, 2008) a definem a partir da capacidade de produzir ideias novas e apropriadas, assim como Ostrower (2009):

> Criar é basicamente formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos (p. 9).

Por sua vez, Sternberg, Kaufman e Pretz (*apud* LUBART, 2008) definem: "uma produção nova é original e imprevista quando se distingue pelo assunto ou pelo fato de outras pessoas não a terem realizado."

Bahia (2008), em seus estudos sobre a "promoção do *ethos* criativos", considera todas as pessoas potencialmente criativas e propõe a curiosidade e a descoberta como a essência da criatividade, apropriando-se de uma representação da própria criatividade, possibilitando a comunicação e expressão criativa das experiências pessoais.

Assim como defende Freire (2010):

> A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (p.32).

Vigotsky (2009) acrescenta, em seus estudos, que as atividades criadoras estão intimamente ligadas à imaginação:

> Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia.

Dentro dessa relação entre imaginação/criatividade associamos a imaginação como um dos componentes pertencentes à esfera da criatividade ligada ao trabalho com Arte, definindo a criatividade como a principal característica do trabalho artístico.

Além da criatividade, sensibilidade e imaginação, as vivências em teatro de bonecos, a partir das interações socioculturais entre o dinamizador e as crianças e vice-versa, puderam potencializar a criação dessas novas combinações através de possíveis trocas de experiências ao longo da aplicação da pesquisa.

A Ludicidade

As atividades lúdicas de acordo com a definição de Pereira (2008) são aquelas brincadeiras ou jogos que permitem instaurar um estado de inteireza (pensamento, sentimento e ação): "uma dinâmica de integração grupal, ou de sensibilização, atividades de artes-plásticas".

Os autores abordados neste estudo, como Vigotsky (2009), Benjamin (2010) e Pereira (2008), consideram a ludicidade indissociável da prática pedagógica infantil,

fazendo parte fundamental do processo criativo da criança, por trabalhar questões associadas à imaginação, expressão, sensibilização e interação.

Desta forma, as vivências em teatro de bonecos, representaram uma possibilidade de aplicação de práticas pedagógicas lúdicas, trabalhando a espontaneidade, a alegria, a autonomia e a liberdade associadas diretamente ao desenvolvimento da criatividade nas crianças.

As vivências em teatro de bonecos, além de seu caráter lúdico, estão inseridas num contexto de arte-educação, sendo assim, segundo Pereira (2008), podem ser chamadas de atividade expressiva.

Ainda segundo a autora:

> Arte-educação e ludicidade são processos que se entrelaçam, formando uma trama de cores, formas, brilhos e sons. Uma tessitura de pensamentos, sentimentos e ações, de estímulo à criatividade, à expressão pessoal, ao contato consigo e com o outro.

A atividade expressiva em teatro de bonecos utilizou como uma de suas ferramentas didáticas o boneco, um fantoche, criado e confeccionado artesanalmente pelas próprias crianças. Pretendeu-se que o participante, ao criar, confeccionar e manipular os bonecos para participação nas vivências de teatro de bonecos estivesse em contato direto com o ato de brincar.

Entretanto, os aspectos lúdicos das vivências em teatro de bonecos não se limitam apenas à manipulação dos bonecos, podendo o próprio corpo da criança ser um recurso valioso na proposta lúdica, além das características lúdicas experimentadas durante o processo de criação da atividade expressiva, de acordo com Bonfim (2010).

A autora caracteriza a brincadeira como algo inerente à atividade infantil, possuindo a criança uma linguagem própria de expressão que, através da ludicidade poderá ser evidenciada e, assim, “experienciar um envolvimento mais profundo com o que está sendo proposto e, consequentemente uma apreensão mais significativa no campo da aprendizagem” (BONFIM, 2010).

Metodologia

O trabalho apresentado buscou uma metodologia baseada em uma abordagem qualitativa, como forma de reflexão e análise da realidade através da utilização de métodos e técnicas para compreensão detalhada do objeto de estudo num contexto de pesquisa-ação e observação participante. O corpus da pesquisa empírica se compôs: do registro escrito da experiência em cada dia das vivências em teatro de bonecos, por parte do pesquisador; produção artística das crianças: desenhos, colagens, textos, modelagem, bonecos e cenários; registro gravado; entrevistas com alunos e professor da turma; registros fotográficos e filmagens; observação atenta e continuada. Tendo como categorias: a criatividade e o processo criativo e os aspectos lúdicos do teatro de bonecos na educação. No decorrer da pesquisa foi possível perceber comportamentos e atitudes úteis na análise dos dados que a pesquisa se propôs. A partir da produção dos participantes, verificamos como vivências em teatro de bonecos podem contribuir para o desenvolvimento da criatividade, favorecido segundo Vygotsky (2009), por trabalhar

questões associadas à imaginação, ludicidade, expressão e estética, contribuindo para uma formação integral mais significativa.

Considerações Finais

A partir dos resultados da pesquisa coletados, encontramos no processo das vivências em teatro de bonecos um espaço de criatividade e de ludicidade a partir de um entrelace de relações, na busca de soluções criativas pela consciência do corpo em ação intencional com o meio. O teatro de bonecos se revela como uma linguagem estética, que utiliza do corpo, da voz, da criação plástica e corporal, da expressão lúdica e poder criativo do corpo. Apresentando-se como um recurso didático para a Educação e para o Ensino da Arte, capaz de favorecer significativamente no desenvolvimento da criatividade e ludicidade das crianças participantes do projeto.

Referências

BAHIA, Sara. Promoção do Ethos criativos. In: MORAIS, Maria de Fátima & BAHIA, Sara. Criatividade: Conceito, Necessidade e Intervenção. Braga: Psiquilibrios, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BONFIM, Patrícia Vieira. A Criança de Seis anos no Ensino Fundamental: Uni-Duni-Tê... Corporeidade e Ludicidade - Mais que Uma Rima, um Porquê. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São João Del-Rei, março de 2010.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LUBART, Todd. Psicologia da Criatividade. Porto Alegre: Artmed, 2008.

MIRANDA, Lúcia & ALMEIDA, Leandro S. Estimular a criatividade: O programa de enriquecimento escolar “Odisseia”. In: MORAIS, Maria de Fátima & BAHIA, Sara. Criatividade: Conceito, Necessidade e Intervenção. Braga: Psiquilibrios, 2008.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processo de Criação. Petrópolis: Vozes, 2009.

PEREIRA, Lucia Helena Pena. Corpo e psique: da dissociação à unificação - algumas implicações na prática pedagógica. Educação e Pesquisa, Vol. 34, Núm. 1, janeiro-abril, 2008, pp. 151-166 Universidade de São Paulo, Brasil.

ROMO, Manuela. Creatividad em los domínios artístico y científico y SUS correlatos educativos. In: MORAIS, Maria de Fátima & BAHIA, Sara. Criatividade: Conceito, Necessidade e Intervenção. Braga: Psiquilibrios, 2008.

VIGOTSKY, L. S. Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico, apresentação e comentários, Ana Luiza Smolka. São Paulo: Ática, 2009.

Diante do encontro com o arquivo: narrativas da memória

Ana Maio (UFRGS)

Para o contexto do presente artigo, é relevante informar que sou filha de Joaquim Rodrigues Maio (1906-1983), nascido na Póvoa de Varzim, Portugal. Durante a minha infância, ouvi do meu pai histórias sobre uma vila de pescadores, plantada à beira de um imenso mar revolto, onde os leões-marinhos, à noite, emitiam sons que se ouviam à distância. Ele contava, ainda, que os seus antepassados tinham como principal atividade a pesca, e que havia um poveiro de coragem notória, que, além de trabalhar na pesca, atuava no socorro a náufragos e não media esforços para salvar pescadores em perigo – seu apelido "Cego do Maio" faria referência a essa característica de "não enxergar" os riscos ao lançar-se ao mar. Anos mais tarde, vim a saber que na Póvoa de Varzim havia um monumento em homenagem a José Rodrigues Maio, inaugurado em 29 de agosto de 1909. Desde então, eu sempre estive imbuída da vontade de conhecer esse lugar, ouvir os seus sons, contemplar esse monumento, estudar os seus mitos e, particularmente, a história de vida desse heróico pescador poveiro – o Cego do Maio.

A primeira viagem que fiz à Póvoa de Varzim, em 26 de setembro de 2010, foi realizada a partir da cidade do Porto, em um metrô da linha B – Vermelha. Durante o percurso, uma voz feminina informava o nome de cada estação, seguido do nome da estação final, coincidentemente, Póvoa de Varzim. Assim, a viagem, bem como a paisagem que deslizava pelas janelas do metrô era sonorizada pela voz que dizia, por exemplo: "Vila do Conde, destino Póvoa de Varzim". Como a partida deu-se na estação Estádio do Dragão, e havendo 34 estações entre esta e a final, por conseguinte ouvi 34 vezes a voz repetir: "destino Póvoa de Varzim", conforme a figura abaixo (Figura 1).

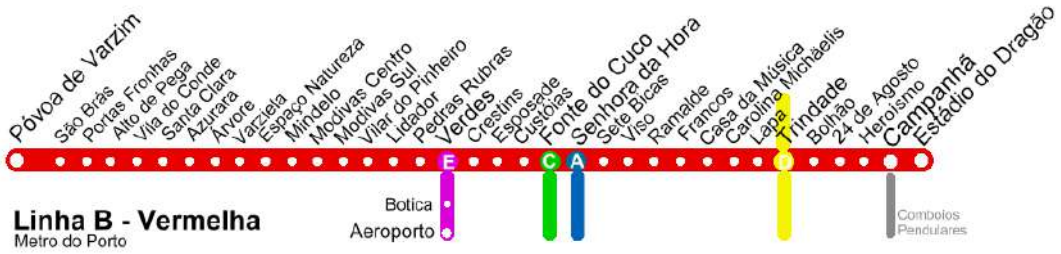


Figura 1. Linha B – Vermelha, Metro do Porto, Portugal.
Fonte: http://www.metrodoporto.pt/, acesso em 04 dezembro de 2011.

Ao chegar na Póvoa de Varzim, percorri as ruas e, ao registrar a paisagem em fotografias, me imbuí da sensação de encontro com alguns arquivos, os quais eu ia ordenando em sequências, a partir da memória. Localizo nesse gesto a intenção de criar uma narrativa visual impregnada da emoção pelo lugar, assim, eu perseguia uma estratégia de montagem da paisagem. Quando ao final de uma rua estreita avistei a praia, me deparei com o mar, os barcos de pesca e o monumento do Cego do Maio reunidos em um só lugar. Do quarto 311, no Grande Hotel da Póvoa, ao olhar pela janela percebi que estava diante de um encontro com os arquivos da minha memória pessoal: o mar, a parede com azulejos mostrando imagens e siglas poveiras – são uma forma de escrita feita por colonos vikings, há mais de 1.000 anos atrás, que usa navalha sobre madeira, ou pinturas feitas em barcos e barracos de praia, deixada, na zona da Póvoa de Varzim, Caxinas e Vila do Conde –, e o monumento do Cego do Maio (Figura 2). Com base nessa vivência, questiono: o que fazer diante do encontro com um arquivo de memória? Como conservar, registrar, compartilhar e apresentar uma memória?

Disso decorre a necessidade de retraçar essa experiência pela narração da memória reconstruída. Assim, percebo que alguns objetos da cultura material – um monumento, uma fachada de azulejos, entre outros –, operaram a função de suporte de narração na reconstrução da memória. Identifico nesse processo, uma forma de compartilhar um ponto de vista da narradora, no caso, o encontro com arquivos de sua memória, cujos *rastros* podem ser materializados e representados pelos elementos mencionados.

Ao abordar a memória individual e coletiva – dos poveiros e suas representações – define-se o território que faz da história um lugar de memória. A esse respeito, Maurice Halbwachs (1990) afirma que os lugares da memória apresentam um poder – fixado em pedras, monumentos e construções arquitetônicas – capaz tanto de impor a representação de um grupo sobre outros, quanto de abrir espaço para que grupos fortaleçam as suas identidades na recuperação e ressignificação de vestígios da memória. A partir de uma perspectiva fenomenológica, penso sobre o modo como se deu a minha percepção da paisagem da Póvoa de Varzim, e a movimentação do meu corpo neste lugar. Nesse sentido, Tilley afirma que:

> Experimentar a paisagem permite obter perspectivas através da observação da imersão do sujeito naquela paisagem. Isto é afirmar que paisagens têm agência em relação às pessoas. Elas têm um efeito profundo em nossos pensamentos e interpretações por causa da maneira pela qual são percebidas e sentidas através de nossos corpos carnais. (2008, p. 271)

Figura 2. Rua na Póvoa de Varzim; monumento ao Cego do Maio, com o Grande Hotel da Póvoa ao fundo; vista do quarto 311; parede com painéis de azulejos – o Cego do Maio é representado em um dos painéis – Póvoa de Varzim, Portugal. Fonte: acervo pessoal.

Assim, o narrador inscreve a memória na passagem do tempo, nos deslocamentos entre os lugares, nas paisagens. Lembro do percurso entre a cidade do Porto e a voz em *off* das 34 estações de metrô até a Póvoa de Varzim, em que sobre as janelas pareciam se justapor imagens da minha vida. Nesse caso, *a memória é a paisagem contemplada de um comboio em movimento*, como disse o escritor angolano José Eduardo Agualusa (2004) num trecho do livro "O vendedor de passados", em que o narrador busca definir o sentido de memória articulada ao tempo e aos deslocamentos.

Na presente pesquisa, a ação de narrar a Póvoa de Varzim em fotografias, vídeos e outros documentos, busca reconhecer e apresentar elementos que constituem a paisagem de uma memória. Já o processo artístico de instalação de imagens e objetos dessa experiência buscará operar uma forma de ativação da memória e da imaginação. Trata-se, portanto, de pensar a arte como uma experiência de reconstrução, conservação e apresentação da memória a partir de arquivos. Ademais, ao visitar a Biblioteca Municipal Rocha Peixoto e o Museu Municipal de Etnografia e História na Póvoa de Varzim, bem como a Biblioteca da Universidade de Coimbra constatei a existência de um relevante acervo de fontes primárias que discorrem sobre a história de pescadores poveiros, destacadamente, a do Cego do Maio. Por conseguinte, também estudamos textos de autores portugueses em fontes primárias, marcando o nosso interesse por objetos da cultura, acontecimentos sociais e geopolíticos, apropriando-nos, assim, de diferentes dispositivos discursivos.

Pelo exposto, esse processo se fundamenta na análise da materialidade da cultura e em seus aspectos de representação. Para tanto, na coleta e análise das fontes primárias transcrevemos e catalogamos textos coletados em jornais e periódicos portugue-

ses, a fim de constituir um dossiê da pesquisa que funciona como um arquivo de dados de fontes primárias. Já as atividades artísticas, prevêem pesquisas de investigação e realização de fotografias e vídeos da Póvoa de Varzim – Laboratório N.º 1, seguido de montagem do arquivo constituído ao longo do projeto – Laboratório N.º 2. Desse modo, o laboratório de processos artísticos implicará um olhar sobre o dossiê de pesquisa – compreende o arquivo de fontes primárias escritas, iconográficas e as imagens realizadas –, e montagem do mesmo. Assim, nosso processo de criação implica reunir filmes, fotografias, vídeos e uma base documental, que através de um processo de pós-produção resultarão numa instalação artística.

Conforme Nicolas Bourriaud (2009, p. 7), pós-produção é um termo técnico usado em televisão, cinema e vídeo, para designar o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes em *off*, os efeitos especiais. Essas práticas ao usarem formas já produzidas, inscrevem a obra numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original.

No presente processo, dentre outras proposições, intenciono reapresentar produtos culturais existentes. Ao hibridizar a memória pessoal e histórica, busco tramar o conceito de criação com reapresentação do existente, ao selecionar determinados elementos culturais e devolvê-los a outros contextos estabelecidos. Nesse caso, me aproprio de vocabulários formais existentes, como o monumento ao Cego do Maio (realizado pelo escultor aveirense João da Maia Romão Júnior, em 1909); uma fotografia de Agnés Varda (de 1956); uma parede de azulejos com siglas poveiras; uma sequencia do filme Ala-Arriba (de leitão de Barros, de 1942), e um memorial sobre a construção do monumento ao herói pescador (Memória a José Rodrigues Maio – O Cego do Maio, de 1910). Dentre outras ações decorrentes da apropriação destes arquivos, farei uma cartografia na Póvoa de Varzim, que implicará em refazer o percurso do cortejo de 18 de abril de 1909, realizado por ocasião da colocação da primeira pedra para o monumento ao Cego do Maio – narrado no memorial de construção do monumento –, o qual foi assim deliberado pela Comissão do Club Naval Povoense:

> sahiria da Camara Municipal, pela meia hora da tarde, em direcção ao Largo do Conselheiro Campos Henriques, percorrendo o trajecto da Praça do Almada, Pelourinho, Junqueira, largo do Café Chinez, rua do Paredão e Passeio Alegre. Em seguida proceder-se-hia ao lançamento da primeira pedra cerimoneado pelo digno presidente da Camara Municipal e benzida pelo Sr. arcypreste da Povoa, rev. Antonio Martins de Faria. Depois do auto, passar-se-ia á leitura e assignatura pelas corporações e entidades presentes, bem como pelos cavalheiros que o quizessem fazer. Finda a cerimonia, o cortejo seguiria o mesmo trajecto até á Camara onde dispersava. (Memória a José Rodrigues Maio – O Cego do Maio. Relato dos trabalhos. Povoa de Varzim, 1910. Typographia do Commercio, p. 42)

Trata-se, portanto, de constituir um arquivo de formas culturais, como a fotografia feita por Agnés Varda, que mostra uma mulher vestindo um traje tipicamente português, caminhando descalça na rua, que passa sob um cartaz com a imagem de Sophia Loren, colado numa parede na Rua das Lavadeiras, em Póvoa de Varzim. A fotografia intitulada "Sofia Loren em Portugal", foi editada em cartão-postal pela "Edições 19 de Abril – Lisboa". Identificamos nestas proposições uma tendência a inventar outros

usos para estes objetos, novos enquadramentos às narrativas históricas, a partir da inserção de elementos e da criação de novos enredos.

Para Bourriaud, "a sociedade é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em ideologias. (...) Para os artistas que hoje contribuem para o nascimento de uma *cultura da atividade*, as formas que nos cercam são as materializações desses enredos." (2009, p. 49) Essas narrativas plasmadas em todos os produtos culturais, bem como em nosso cotidiano, reproduzem enredos. O conceito de *enredo*, sob o enfoque social, é pertinente a esta proposta, devido a utilização de formas e a invenção de novas narrativas. Nesse contexto, as diretrizes de um enredo coletivo podem servir a construção de novos fatos e narrativas. Para Bourriaud,

> os artistas, ao manipular as linhas esquemáticas do enredo coletivo, isto é, ao considerá-las não como fatos indiscutíveis, mas como estruturas precárias que utilizam como ferramentas, produzem esses espaços narrativos singulares que têm sua apresentação nas obras. É o uso do mundo que permite criar novas narrativas, ao passo que sua contemplação passiva submete as produções humanas ao espetáculo comunitário. Não existe, de um lado, a criação viva e, de outro, o peso morto da história das formas, os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores. (2009, p. 50-51)

Nossos enredos são descritos nas formas culturais e nas ações práticas, assim, a escritura do memorial sobre os trabalhos que envolveu a construção do monumento ao Cego do Maio; as notícias de jornais que popularizam os feitos do pescador herói; o monumento e a parede de azulejos com imagens e siglas poveiras – expressam o modo como os poveiros representam a si próprios –, e podem ser lidos como enredos de narrativas, que respondem à problemática dessa poética.

Assim, esta proposta apresenta-se como um conjunto de estratos de informações – arquivos, cartazes, fotografias, cartões-postais, memoriais, atas de reuniões burocráticas, livros caixa de eventos para angariar verbas para erguer o monumento ao Cego do Maio –, que opera como um roteiro para uma ação artística. Nesse contexto, a poética é o agenciamento de um olhar que reorganiza as formas sociais em novos enredos. É um laboratório de experimentação de lugares de memória, que perpetuo de um outro tempo.

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, comemorar os aniversários, organizar celebrações, pronunciar as honras fúnebres, registrar atos, porque estas operações não são naturais (...). Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p. 13)

Os lugares de memória, portanto, são o monumento ao Cego do Maio; o herói pescador salvador de náufragos; a mulher poveira fotografada por Agnés Varda; o arquivo de fontes primárias, o memorial ao Cego do Maio; as siglas poveiras e as ima-

gens impressas na parede de azulejos; a inauguração do monumento ao Cego do Maio, para ser restrita. No entanto, cabe esclarecer que nem tudo se caracteriza como lugar de memória, para isso deve haver uma *vontade de memória*, uma intenção que assegure as identidades, que constitua o jogo entre a memória e a história, sem essa vontade tais elementos seriam, simplesmente, lugares de história.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Griphus Editora, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

Memória a José Rodrigues Maio – O Cego do Maio. *Relato dos trabalhos*. Povoa de Varzim, 1910.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Revista do Programa de Estudos Pós-Gradudos em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

TILLEY, Christopher. Phenomenological Approaches to Landscape Archaeology. In: DAVID, Bruno and Thomas, Julian (Ed.). *Handbook of Landscape Archaeology*. Walnut Creek: Left Coast, 2008, p. 271-276.

Hudinilson Jr. e os arquivos pessoais

Carlos Guilherme Hünninghausen (Faculdades Energia, SC)

A maior parte das pessoas esquece como quase tudo era antes da internet e antes da internet ter sucumbido à publicidade. Esquecemos, por exemplo, do esforço (não raras vezes físico) envolvido na busca, consumo e seleção da informação. Esquecemos também, por exemplo, que --diferentemente dos espaços matemáticos-- os espaços físicos (em especial os destinados à informação) tinham não apenas capacidade limitada, mas também obedeciam a regras hierárquicas bem definidas.

"Gatekeepers" de toda sorte mantinham a informação relevante e em evidência, os mesmos também a organizavam para o consumo. Incompleta, dependente e estanque era, então e em grande parte, a tônica dessa informação que consumíamos. Imagens em cores e imagens em movimento recebiam tratamento diferenciado, especial, com templos próprios, construídos para sua exibição e consumo.

As pranchas (Figura 1, 2 e 3) do artista paulistano Hudinilson Jr. nos mostram, hoje, que não apenas muito mudou. As pranchas também nos revelam importantes relações entre mundos: em permanente construção desde 1980, a obra traduz o esforço do artista em não esquecer. Como o Proust de um novo e mais moderno século em que o fluxo das imagens e da informação tomou, para o bem ou para o mal, o lugar central antes ocupado pelas palavras, Hudinilson Jr. busca não só o tempo perdido mas, através das suas colagens-arquivo, ele quer nos fazer lembrar.

Álbuns com coleções de imagens, selecionadas, recortadas e coladas para servirem de lembrança eram um hábito comum. "Scrapbooks" ainda são uma prática corriqueira para muitas gerações de famílias.

As pranchas de Hudinilson Jr., no entanto, apesar de terem pontos de contato com esta prática, devem ser vistas de maneira diferente. Ali encontramos um arquivo com as recordações das obsessões de um homem. Tais recordações, no entanto, falam sobre as obsessões de uma civilização inteira. Criadas a partir das obsessões eróticosexuais de um indivíduo, o próprio artista, as pranchas de Hudinilson Jr. curiosamente atestam para a existência de um fluxo de imagens homoeróticas disperso, mas inegavelmente presente, na mídia tradicional. Diz-se que um fetiche existe quando um desejo não pode ser experimentado diretamente. Talvez, para Hudinilson Jr. as imagens

destes homens agora coletadas nas pranchas, sejam a prova maior da hipocrisia de uma sociedade fetichizada mais incapaz de reconhecer-se como tal.

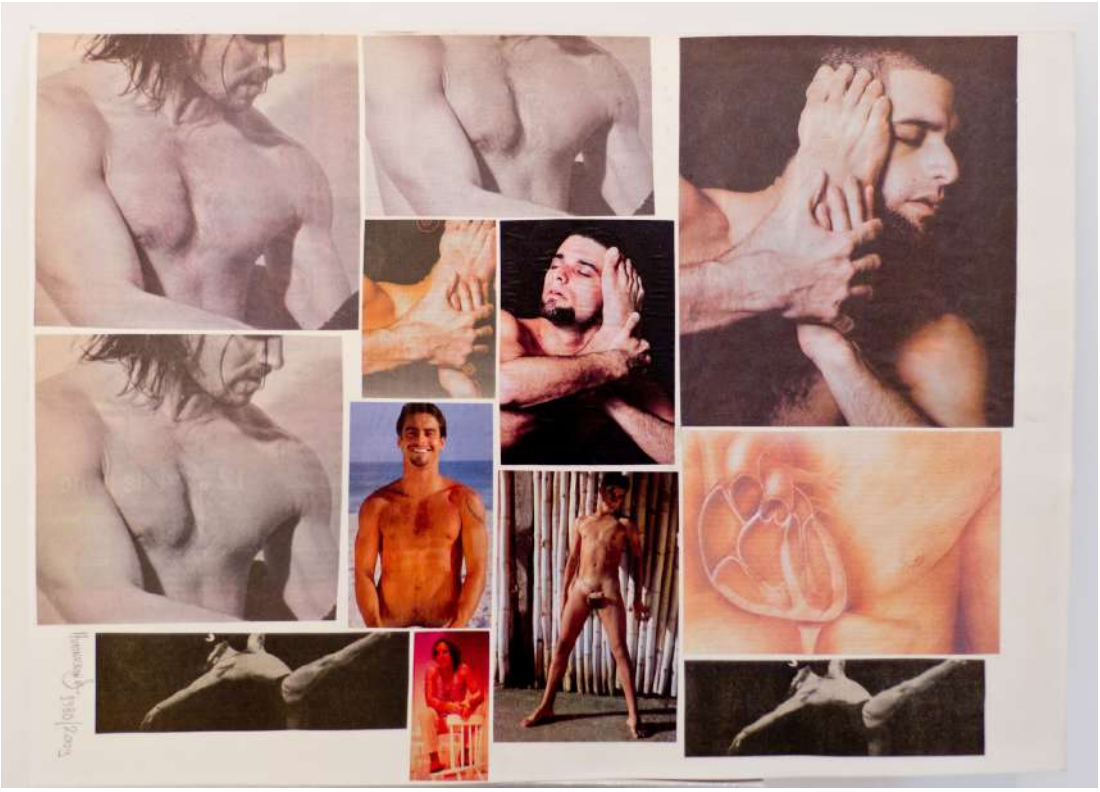


Figura 1. Colagem de Hudinilson Jr. Fotografia: C.G.Hünninghausen, 2012.

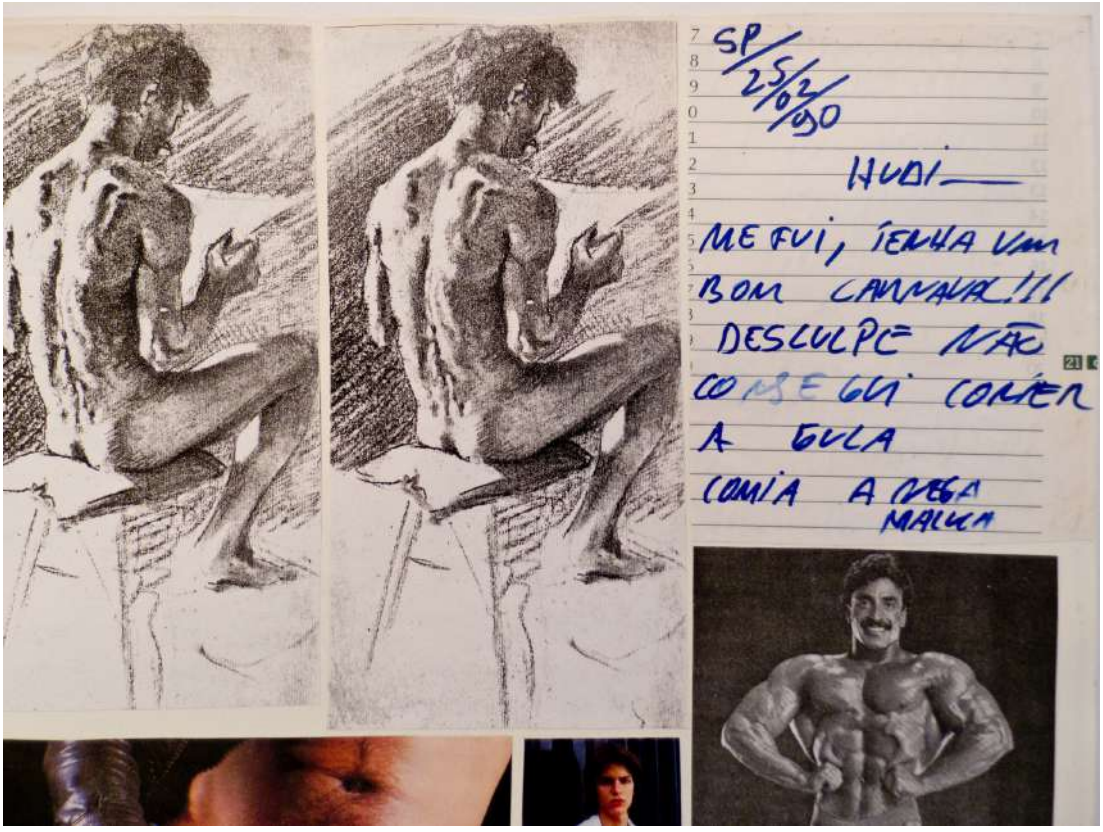


Figura 2: Colagem de Hudinilson Jr. Fotografia: C.G.Hünninghausen, 2012.

Relembrando

Hudinilson Jr. afirma que produz uma prancha, pelo menos, por dia, e isso desde 1980. Ele sabe o quanto o mundo é efêmero e a memória, imprecisa. Se hoje, toda informação parece estar permanentemente ao alcance da mão, alguns anos atrás, esquecer, não mais encontrar a informação que precisávamos ou tê-la apenas de forma parcial, desatualizada e distorcida, era praxe. Daí, a relevância destas pranchas. Elas são a memória viva e física de uma geração, canonizada como arquivo, na obra do artista. Hoje, mais de vinte anos depois de seu início, estas colagens-arquivo impressionam não mais pelo conteúdo explícito (homens viris e falos são, em sua maior parte, o tema destas pranchas), mas pela quantidade. São muitas pranchas. Em entrevista o artista afirma que só consegue se interessar por homens e, quando não está "trepando", está selecionando as tais imagens para suas colagens. Assim, as pranchas se tornaram um imenso documento, prova das obsessões, vícios e interesses, primeiro, de um homem e, depois --uma vez que estas são imagens furtadas do fluxo da mídia impressa tradicional-- das obsessões de uma civilização inteira.

Nestas colagens-arquivo o corpo masculino é reproduzido à exaustão e falos emergem a todo instante como catalizadores a desvendar a natureza, o lugar e a história do desejo sexual do artista e de uma sociedade afeita à satisfação imediata, visual de seus desejos. Ao fazê-lo entretanto, ao separar e selecionar esta ou aquela imagem, Hudinilson Jr. nos oferece, em verdade, um mapa erótico do século XX calcado nos recortes desses falos e corpos masculinos viris.

É interessante notar que, ao recortar, guardar e repetidamente colar estas imagens em ambos os lados dos papéis que compõem as pranchas o artista antecipa (na arte) um análogo da natureza hipertextual, não linear que hoje assume a internet. O que as pranchas de Hudinilson Jr. antecipam, em cerca de quase 20 anos, pela sua absoluta quantidade e pela sua natureza obsessiva (que deve assim ser vista) se torna um recorte orgânico, palpável da experiência que a Internet oferece de forma virtual, matemática antes mesmo dela existir como tal.

Ao separar, selecionar e preservar esta imensa quantidade de imagens eróticas masculinas que, de outra forma, muito provavelmente, seriam descartadas, o artista transforma suas pranchas em suporte para a criação de uma matrix erótica antes mesmo dela existir como tal. Servindo-se do papel, da tesoura e da colagem como se estes fossem bits e bytes, transformando as imagens e as pranchas em banco de dados ou em "datacenter" de papel, o artista cria um imenso arquivo das transformações e dos interesses de uma sociedade obcecada com a satisfação imediata de desejos sexuais através da visão, por exemplo.

À medida que acumula imagens e faz este arquivo crescer, o artista cria para si (mas, agora, também para nós) não só um repositório-prótese para a memória de suas obsessões, mas principalmente um porto seguro para a memória do fluxo homoerótico que, disperso no fluxo da mídia, não seria nem mesmo identificado como tal (Figura 3).

Figura 3. Hudinilson r, Colagem. Fotografia: C.G.Hünninghausen, 2012.

Assim, as imagens destas colagens revelam o que grande parte da mídia tradicional (jornais, revistas, livros e publicidade) parece nos fazer querer não ver: exposta e vindo à tona subvertida, estes corpos funcionam como um memento. As imagens põem à prova, quando agrupadas, falsos moralismos e desafiam identidades: Quem são, onde estarão e quanto teriam mudado estes homens retratados pela mídia de então e separados pelas pranchas de Hudinilson Jr? Alguns deles, nos diz o próprio artista, eram seus amigos e já morreram. Outros, conseguimos reconhecer sem grande esforço, outros, ainda, tiveram mesmo apenas seus 15 minutos de fama (Warhol) para, logo a seguir, desaparecer por completo. Não estivessem, agora, preservados em sua virilidade nesta obra, sua identidade e a memória de seus corpos estaria perdida para sempre.

Hudinilson Jr., que nunca se formou em artes tendo abandonado o curso por divergências intelectuais com uma colega, hoje curadora, da qual jocosamente faz questão de não revelar o nome, precisa ser considerado um autoditada. Integrante do grupo "3nós3" que revolucionou a arte brasileira a partir do final da década de 70 e 80 ao cobrir e embalar, em ações efêmeras, estátuas, bustos e monumentos das grandes avenidas praças e museus de SP e responsável pelas "Xerox actions", outra obra provocativa do artista, em que Hudinilson Jr. se permitiu interagir sexualmente com uma máquina de xerox. Todas estas ações são marco da arte efêmera contemporânea brasileira.

Hoje, o artista vive sozinho no apartamento localizado nas proximidades da Av.Paulista em São Paulo, que faz também às vezes de atelier do artista. Cercado pelas suas próprias memórias, o lugar, como as pranchas, foi ao longo dos anos acumulando histórias, objetos e sendo transformado em um grande arquivo instalação/museu de si próprio. Ao que parece, Hudinilson Jr. parece apenas se importar com a memória e com a memória como obra de arte, não com a vida.

Incansável, o artista também é responsável por uma série de "assemblages"– várias caixas que recebem objetos e imagens cuja inspiração pode ser encontrada tanto na obra do artista norte-americano Joseph Cornell (1903-1972) ou no brasileiro Farnese de Andrade (1926-1996). A partir das associações inesperadas entre objetos de procedência diferente, nasce, entretanto, o apelo artístico: estes objetos tornam-se relicários do desejo e da sensualidade. O artista guarda nestas caixas lembranças de seus desejos e encontros eróticos. Entretanto e, provavelmente, estes são os desejos de muitos de outros nós. As obras de Hudinilson utilizam-se do erotismo, do prazer e do êxtase também para observar, debater e criticar a moral e a política.

Mas estas caixas são outro papo.

Referências

Este texto foi escrito com base nas informações dadas pelo próprio artista em entrevistas ao autor, ao longo de 2012.

Obra e documento: Arte/ação e 3nós3, material sobre a retrospectiva. Centro Cultural São Paulo, 2012.

O PROCEDIMENTO DIAGRAMÁTICO NOS DESENHOS DE GLAYSON ARCANJO

Gustavo Torrezan (OLHO/FE/UNICAMP)

Introdução: Da emersão de gestos para um desenho-escrita

Surge um risco quase imperceptível.
Traçado de uma vontade da criação.
Coragem.
Glayson Arcanjo. Entre rabiscos.

Na produção artística do século XX e agora a do século XXI destaca-se a intenção da abertura da arte, ampliando os modos de fazer, das práticas e dos predicados que a foram incorporados no campo artístico. No contexto daquilo que é chamado como expansão do campo das artes (KRAUS, 2005) a conexão com a vida, o experimentalismo de materiais e suportes e a construção de dinâmicas que buscam aproximar e possibilitar outros tipos de sensorialidades além das visuais ganham destaque como modo de experimentar o mundo e nele produzir novos discursos. As pesquisas visuais de Glayson Arcanjo estão entre aquelas que enveredam por esse caminho.

Emersa no desejo daquele que se põe a desenhar, a produção de Arcanjo pesquisa questões sobre a linguagem do desenho, em especial aquelas que apontam para a proximidade dessa com a escrita e a palavra. A característica experimental de seus trabalhos dá ao artista um fluxo fácil entre o universo da docência como professor assistente do curso de artes visuais da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiânia e o campo das artes. Glayson é artista, pesquisador, professor. Como tal escreve textos, ensaios. Muitos desses são aqui utilizados já que dão indícios e subsidiam, através de outros modos de dizer, seus interesses e enfoques na produção visual, esta que é nosso maior interesse.

A prática do artista que se coloca a escrever e desenhar intenciona possíveis acomodações da linguagem para fazer emergir desenhos e escritas que se configuram como abertos. Indicam descobertas e ativam leituras errantes, novas, desconfiguradas dos padrões estabelecidos. Essa prática parte de um modo particular de criar que aqui chamamos de procedimento diagramático já que são pensados a luz dos estudos de Gilles Deleuze, em especial aqueles que estão no livro Lógica da Sensação (2007).

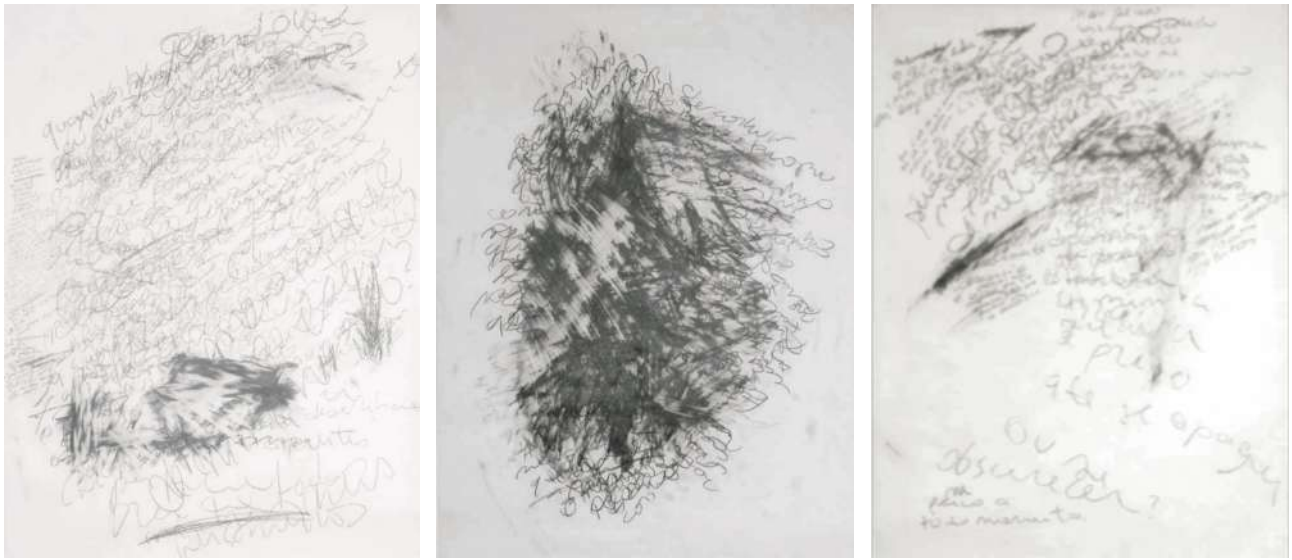


Figura 1. Imagem da série “A(i)nda desenho”. Grafite s/ papel manteiga. 101x81 cm. 2006.
Fonte: Imagens do artista.

Para edificar um campo como desenho

Faz-se como inesperado
Percorre certezas-incertas e
finda como se pedisse um recomeço.
Novo risco se faz presente.
Outra estória se inicia.
Percursos.
Glayson Arcanjo. Entre rabiscos.

Ao pensarmos o processo de criação, nota-se que a criação do trabalho de arte é a fabricação de uma trama, uma rede tecida em favor da produção. Parte do movimento, junta vestígios, produzindo certa estabilidade precária, para conseguir parar em pé. Um trabalho de arte é então um tecido de conexões que constrói o possível do impossível, traz a potência da sensação, da invenção enquanto movimento da vida em nós que coincide com a mobilidade da própria vida nas coisas.

É por isso que, ao notar e atentar para o processo de criação em arte, torna-se perceptível que o trabalho artístico está sempre aberto, à mercê de atravessamentos que propõem novos rumos. Nele, a incerteza e a ousadia é também material do artista em derivas de experimentos das anotações que muitas vezes são afins e em outras são dispares em relação com o problema que o desafia. Para Glayson Arcanjo não é diferente.

Em seu blog <www.glaysonarcanjo.blosgspot.com>, o artista escreve uma espécie de versos onde indica como inicia o seu fazer. “Do branco inicial do papel às linhas agora indecifráveis surgem, entre os riscos, espaços vazios. Possibilidades” (2002). Assim sugere que se atira sobre o papel para produzir seu trabalho, traçando no branco inicial esvaziamentos tal qual propõe Deleuze (2007), deixando espaço para que sal-

tem possibilidades. Inicia com algumas linhas, segue-as, constrói outras, e aos poucos traça uma espécie de mapa, ou melhor, uma estrutura cartográfica como marca experimental do ato - combativo - de desenhar. Essa ação não se dá somente como somas de marcas mas, também, acontece através de apagamentos: "ao trabalhar [...] produzindo marcas e desenhos em procedimentos de acréscimos e sobreposições, o que parece restar, porém são apagamentos das inscrições primeiras presentes [...] em mim" (ARCANJO, 2012, p. 8) e também no suporte.

Glayson imprime gestos, marcas no papel e depois "desconstrói" essas marcas, produzindo ruínas que configuram-se como uma espécie de mapa. Seus desenhos são construídos como uma estrutura cartográfica de mapeamento afetivo e relacional (BASBAUM, 2010, p. 31) - dele enquanto artista em relação com o material que utiliza – onde pode combinar linhas, palavras e outros elementos gráficos cujo epicentro da ação ou o foco da intenção está no experimento daquele que desenha. Para o artista, o resultado final parece ter um valor inferior ao processo em si, já que este é tido como momento de experimentação, aventura extravasante de um corpo: seja ele físico – o corpo do próprio artista, do material que faz uso – ou discursivo, de linguagem, na medida em que cria e escreve coisas que são para não serem lidas.

Sua ação de desenhar busca construir um dispositivo de contato que "se trata de um plano de composição, cuja guia não é a ordenação, mas a composição de um bloco de sensações: uma encruzilhada" (FERRAZ, 2005, p.11). Uma encruzilhada que expande as possibilidades da linguagem estabelecida do desenho a partir do seu modo de fazer que favorece a junção e produção de forças ao longo do processo, implicadas naquilo que apresenta como obra. Estas forças se acumulam no trabalho, construindo -o enquanto articulação de uma plataforma experimental.

Esse engajamento indica que o ato criativo Arcanjo tem foco na tensão provocada no enfrentamento do corpo e da linguagem que o imprime. Com seu trabalho, Glayson não questiona os condicionantes de uma linguagem, mas se atenta aos experimentos que buscam perverter esses condicionantes para fazer com que a língua produza uma certa "falha" em uma busca da fuga de representações afim de dar a ver e ouvir o diferente enquanto maneira de tornar sensível visões e falas descoladas de corpos: blocos de sensação (DELEUZE, 1992). Portanto, para Glayson produzir a "falha" é o mesmo que produzir a obra.

Engendrar catástrofes à desenhar

O início é sempre uma superfície, pronta para ser explorada, riscada.
Glayson Arcanjo. *Entre rabiscos*.
Possíveis novos caminhos formam-se sobre o papel.
Início, meio ou fim indeterminados.
Seqüências.
As linhas ganham força coletiva.
Glayson Arcanjo. *Entre rabiscos*

Deleuze certa vez propões realizar um curso acerca da pintura, focou na ação de falar de pintura em conexão a formação de conceitos (que para ele é a tarefa da filosofia) que

estão relação direta com a pintura. Do curso que ministrou é possível extrair questões para pensar a ação que Glayson Arcanjo engendra ao iniciar um trabalho especialmente quanto a produção de uma catástrofe para poder produzir seu trabalho.

O filósofo indica que há uma catátrofe que afeta o ato de desenhar no mais profundo de si mesmo, até mesmo quando não se trata de representar uma catástrofe e que está inseparável do nascimento do ato de produzir, como é o caso dos trabalhos de Glayson. É notório que durante o processo criativo Arcanjo coloca-se diante da superfície do suporte a partir de um novo problema, com ele busca produzir uma certa "ebulição" que atravessa seu corpo que se arrisca produzindo gestos. Assim ele almeja a catástrofe, a destruição daquilo que está estabelecido para que um novo possa surgir enquanto desenho.

Arcanjo opera gestos, imprimindo marcas no suporte que aos poucos, conforme vão sendo somadas, formam uma composição, uma estrutura que possui um certo equilíbrio precário que vai desagregando-se para produzir linhas que escapam, e por assim fazerem abrem caminho, construindo entrelaçamentos para formar um campo. Da união de vários campos cria-se a obra como uma espécie de mapas sobrepostos.

O procedimento diagramático do desenho

Pequenos e incontáveis vãos
se formam entre os riscos do desenho.
Indefinições de um formar que nos leva
a lugar algum ou a todos os possíveis.
Formas ativas.
Glayson Arcanjo. *Entre rabiscos.*

Na Série produzida pelo artista intitulada "A(i)nda desenho" há a indicação de que desenha e, no entanto, escreve e que faz palavras desenhadas ou desenhos para serem lidos (ARCANJO, 2008, p.12) dando vazão a "tentativas de outras posturas [de] desenhos *menores* em que se absorva algo do desejo e do prazer, proporcionando-nos indicações para escapar de valores e modelos preconcebidos" (ARCANJO, 2008, p.13). Para criá-la inicia fazendo riscos no papel, escrevendo palavras ou frases, inconclusões, pensamentos que conectam e efetivam o espaço onde se dá a ação de desenhar. Enquanto produz gestos, por vezes sobrepõe como as de arranjar um escrito sobre outro criar um emaranhado que se amplia. Passa muitas vezes a gerar borrões, apagamentos com borrachas, esfregões com a mão, com a unha. Processo esse que confere ao seu desenho um caráter diagramático.

Em Lógica da Sensação, Deleuze faz uso do conceito de diagrama para pensar o processo de criação do artista Francis Bacon e para pensar o que é pintar. Essa reflexão é proposta aqui para refletir sobre o procedimento criativo de Glayson Arcanjo. Segundo o filósofo, no movimento para a criação de uma obra o artista se lança à tela para fazer marcas, traços, linhas, movimentos que induzem lugares ou zonas de manchas e cores, agindo como uma luta contra aquilo que já estava na tela para que sejam demarcados, limpados, escovados, espanados, ou melhor, recobertos pelo ato de pintar. Essas ações introduzem aquilo que Bacon chama de Saara (2007, p. 103) e que nada mais é

que construir um deserto despovoado para que o pintor possa enfrentar, seguir, ou seja, construir um campo onde ele inicie sua aventura da pintura.

Para construir esse campo de Saara é necessário construir o diagrama que é a operação das linhas e das zonas, dos traços e das manchas que "são não representativos, não ilustrativos, não narrativos" (2007, p. 103), isto é, são assignificantes e, por serem assim, sugerem ou introduzem as possibilidades de fato e com elas a construção de um mundo cujo mote se dá como mecanismo de uma catástrofe e do caos, que irrompem com a soberania do visual, dando "ao olho uma outra potência" (2007, p. 104), para que o pintor atue, produza o pintar.

Se comparado o processo de criação de Glayson Arcanjo ao de Francis Bacon, notamos que o artista-professor assim com o pintor inglês instaura o diagrama em seu trabalho a partir da construção de um Saara. Para ambos a ação de traçar um diagrama estabelece uma abertura para os domínios sensíveis do ato de criar. Porém, ao contrário de Bacon que realiza essa ação como início do pintar, o artista brasileiro opta por produzir a catástrofe onde um novo possa surgir enquanto produz marcas iniciais de construção no suporte e logo após parte para traçar um diagrama imprimindo linhas, marcas, manchas, borrões. Porém há uma diferença com o trabalho de Francis Bacon. Glayson indica que há desejo de ficar nessa condição desértica, por isso não busca atravessar esse deserto de Deleuze mas poder apresentá-lo - o diagrama - enquanto seu trabalho.

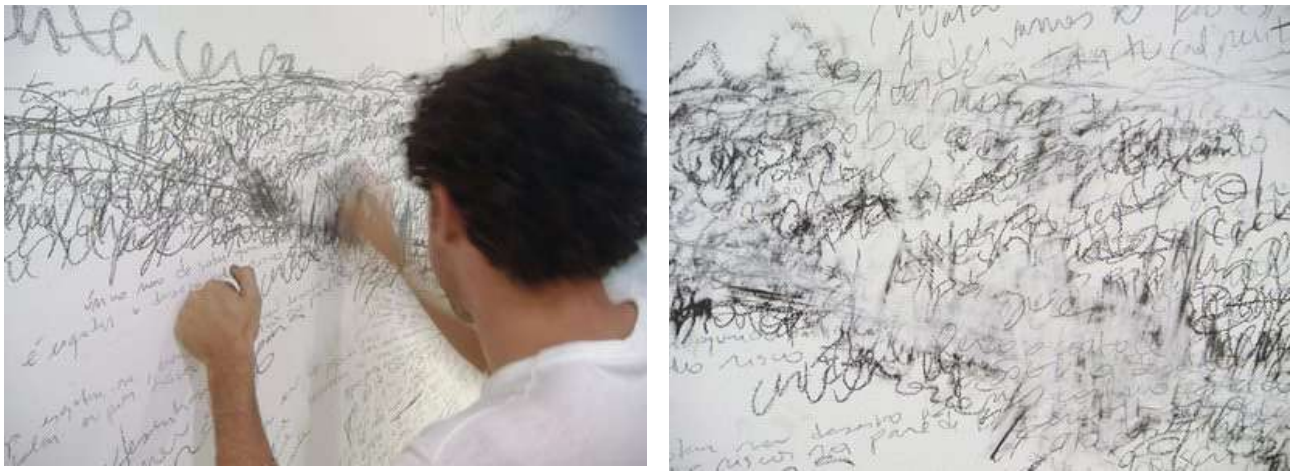


Figura 2. Imagens da ação de desenhar do artista Glayson Arcanjo. Fonte: Imagens do artista.

Conclusão: A ação diagramática, ou como traçar um diagrama

Eis que a linha carece de outra.
E um novo risco se materializa e
percorre por um diferente caminho.
Glayson Arcanjo. *Entre rabiscos*

Ir e vir, fazer e refazer, construir e apagar, sobrepor e extrair camadas do processo de criação é o que objetiva este artigo, tal como propõe o pensamento de Deleuze naquilo que se refere às condições do pensar enquanto uma proposição acerca da noção de criatividade, também é o que faz Glayson Arcanjo com seu trabalho. O artista fomenta uma catástrofe com o objetivo de traçar um diagrama enquanto experimento do dese-

nho e da escrita na construção de uma máquina corpórea singular cujo funcionamento mostra-se como mecanismo de conhecimento, de reflexão sensível que efetiva “um pensar com arte” (BASBAUM, 2007, p.47).

Referências

ARCANJO, Glayson. Entre riscos. Disponível em: < http://glaysonarcanjo.blogspot.com.br/2012/05/entreriscos-2002_13.html> Acesso em: 25.09.2012.

_____, Glayson. Desenho em Demolição. Disponível em: <www.glaysonarcarjo.blogspot.com> Acesso em: 25.09.2012.

_____, Glayson. A(i)nda Desenho. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2008.

BASBAUM, Ricardo. Além da Pureza Visual. 1a ed. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.DELEUZE, Gilles. Lógica da Sensação.Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Trad. De Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERRAZ, Silvio. Música e repetição: a diferença na composição contemporânea. São Paulo:Educ/FAPESP, 1998. Disponível em: <http://silvioferraz.mus.br/wip.htm> Acesso em: 25.09.2012.

_____. Distâncias. Disponível em: <http://silvioferraz.mus.br/distancias.htm> Acesso em: 23.06.2012

OITICICA. Hélio. Experimentar o experimental. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2> Acessado em: 25. 09. 2012.

KRAUS, Rosalind E. Caminhos da Escultura. Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

A MITOLOGIA E O LIVRO DE ARTISTA NO PROCESSO REFLEXIVO/CRIATIVO

Helga Correa (Universidade Federal de Santa Maria RS)

Introdução

O desenvolvimento de poéticas fundadas em mitos e expressas em forma de livros de artistas tem sido um exercício recente em minha prática docente. Estas produções partiram inicialmente de uma sensibilização ao universo intimista do livro, que graças a características como portabilidade, progressão, direção e memória, reafirmam sua capacidade de apresentar, discutir e compartilhar diferentes temas de um modo renovado. Já a abordagem mitológica surgiu como uma tentativa de instigar meus alunos à reflexão conceitual, que é parte inerente de suas produções pessoais. A mitologia é um tema que permite a compreensão da complexa realidade humana e cuja simbologia continuamente serve como objeto de estudo nas mais variadas áreas.

O livro de artista

Atualmente, editores, artistas e coletivos de arte mostram produções e projetos que abordam, sob diferentes ângulos, o tema da edição e da multiplicidade em arte. Neste universo é preciso frisar que existe uma estreita correlação entre papel, livro e imagem. Nascida em tempos remotos esta associação se manteve por muitos anos, e se vê refletida ainda hoje nas poéticas e investigações de inúmeros artistas.

Do casamento entre livro e arte, resultaram os livros de artista, os quais em princípio propõem um espaço de exploração da letra e da imagem. O trabalho com livros de artista não é uma abordagem nova do campo das artes, e é certo é que tais propostas remontam vínculos com os primeiros livros e posteriormente com o descobrimento do papel, da imprensa.

Neste processo de transformação muitos movimentos de vanguarda, em função dos diferentes conceitos criativos, que fazem parte da história da arte do século XX, usaram do livro de artista ou do livro-arte para mostrar e transmitir os postulados de seus programas estéticos.

Entretanto, já a partir da segunda metade de século XX uma série de modificações, integrações e interações mudaram, expandiram e transformaram o conceito de livro de artista, redimensionando-os à realidade atual.

Hoje estas produções buscam focalizar narrativas que podem ter na expressão visual a ênfase textual ou plástica. Valorizando a manipulação experimental de linguagens (textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas), o livro de artista altera a estrutura convencional do livro que comumente é fragmentado em partes lógicas: pré-textual, textual, extratextual. Nos livros de artista esta lógica comumente é rompida, mediante construções narrativas ou evocativas próprias dos processos criativos.

Ou seja, aos diferentes aspectos editoriais incorporados ao suporte livro, tais como impressões, aplicações, encadernações, inovações tecnológicas ou inovações na apresentação, sejam elas formais, visuais ou discursivas, somam-se também os novos métodos de reprodução da imagem. A própria "virtualização" do espaço visual, como parte de um contexto em que os artistas são instados a repensar e rever os propósitos e o alcance da obra de arte, num momento onde a multiplicidade, a velocidade e a efemeridade da obra são tão contundentes quanto instigantes também foi incorporado aos livros de artista.

Seja enaltecendo-o, criticando-o ou experimentando-o, as contribuições cognitivas, somadas a sensibilidade dos artistas possibilitaram inovações que reúnem tradição e novidade poética, ao comunicar e interagir com o leitor, propiciando novas "leituras" da realidade, onde cada um a seu modo possa questionar-se e discutir questões atuais. A própria narrativa visual, como a instauração da obra, traz questões importantes relacionadas à história do livro, das artes gráficas e de sua relação com a sintaxe da ordem visual da bibliogênese na arte. Isso permite simultaneamente um tempo de reflexão e apropriação intimista, no qual o leitor/espectador pode ler imagens e observar letras, como alternativa à transgressão de normas vigentes do mercado de arte.

Em síntese, tratar de temas relacionados ao livro de artista é uma forma de pensar e de sensibilizar criativamente, através da configuração do protótipo livro. Como afirma Silveira, 2008:

> No território das artes visuais ocupado pelos livros de artista, todas as relações narrativas parecem ser possíveis, tradicionais e lineares ou não. Como obras originais do pensamento e do gosto artístico, esses livros se atribuem o direito de usar da afirmação ou da negação, da tradição conforme o seu propósito. Para eles, será sobre tudo através das possibilidades de uma especialização, a narrativa visual com lógicas construtivas aprovadas pela arte, que encontrarão seu diferencial identitário.

Nesse contexto, tratar das proposições de livros de artista com alunos visa possibilitar a concretização da expressão da subjetividade artística a partir de um modelo de suporte conhecido: o livro protótipo. Não obstante, com o intuito de possibilitar uma reflexão mais aprofundada das temáticas desenvolvidas pelos discentes sugerimos que eles estabelecessem relações com a mitologia.

Por que mitologia?

Porque na mitologia são discutidos temas universais.
Porque o mito é o transcendente na relação com o presente.
De acordo com Campbell, 2008, “uma ordem mitológica é um conjunto de imagens que dá à consciência um significado na existência”.

A atualidade de uma abordagem envolvendo a mitologia reside, sobretudo, no entendimento de que as imagens mitológicas colocam a parte mais profunda de nossa psiquê, o inconsciente, em contato com o consciente. Deste modo, a mitologia busca conciliar a consciência com as precondições da sua própria existência.

Ou seja, a mitologia não é uma história inspiradora sobre pessoas que viveram em determinadas épocas, nem tampouco uma história sobre um herói popular, os mitos são histórias sagradas sobre as grandes questões da vida e da morte.

De fato a mitologia procura discutir, das mais variadas formas, temas como o mistério da existência, o cosmos e a morte. Os mitos podem falar da criação do mundo, do surgimento dos deuses e dos primeiros homens, das aventuras de heróis e da audácia dos trapaceiros. Abordam questões relativas à natureza, ao céu e ao mundo subterrâneo assim como também fazem inferências ao que acontecerá no final dos tempos.

Os mitos também estão relacionados à estrutura social e aos valores de uma sociedade, revelam as ideias sobre a família, o relacionamento, a lei a ordem. Ao lidar com a mitologia é fundamental entender que os mitos têm funções definidas. Conforme as análises de Campbell a mitologia apresenta quatro grandes funções:

1. A primeira função da mitologia é a mística: a de incutir no ser humano um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do mistério que é a existência.
2. A segunda função da mitologia é a cosmológica: a de apresentar uma imagem do cosmos que induza e conserve essa sensação de assombro diante do mistério que é a existência.
3. A terceira função de uma ordem mitológica é a sociológica: que visa validar e preservar dado sistema social particular, seja aquilo que se considere certo ou errado, propriedades e impropriedades de dado grupo, a função é proporcionar leis para a vida em sociedade.
4. Por fim a quarta função da mitologia é a pedagógica ou psicológica: a de fazer com que o indivíduo, em comum acordo com a ordem social, e com a ordem do cosmos seja capaz de atravessar as distintas etapas da vida - nascimento, juventude, senilidade e morte. Ela permite ao indivíduo traçar um vínculo entre o mundo psíquico interior e o mundo fenomenológico, exterior.

Mesmo considerando as mudanças e as alterações que a sociedade e o homem contemporâneo atravessam, é possível traçar paralelos entre as funções mitológicas, os símbolos e a utilização destes no plano psíquico e na esfera da arte produzida hoje. Em uma análise sobre a vigência da mitologia, Campbell, 2008, esclarece:

Os processos cotidianos, científicos e sociológicos caminham juntos, evoluem a seu modo, queiramos ou não. Porém os problemas psicológicos básicos da juventude, da maturidade, do envelhecimento e da morte – e o problema místico do universo – continuam essencialmente os mesmos. Consequentemente, é sobretudo da perspectiva

psicológica que se pode reinterpretar, reviver e reutilizar as grandes tradições míticas que as ciências e as condições da vida moderna tornaram inúteis, por estarem desligadas dos seus pontos de referencia cosmológicos e sociológicos.

Como estratégia metodológica, decidi incentivar os alunos a fazer uma associação dos símbolos com os quais estavam trabalhando em suas poéticas plásticas com a mitologia, ou seja, que eles utilizassem a simbologia como ponte entre os temas mitológicos e os livros de artista. Esses livros reuniriam a produção plástica de cada um nesse período e deveria ser apresentado ao final da disciplina.

Simbologia

As formulações elaboradas por Jung,1977, de um inconsciente povoado de imagens e adquirido de relações ancestrais (na qual o desenvolvimento de um organismo reflete o desenvolvimento evolucionário das espécies) permitiram o entendimento de que a união da verdade racional e da verdade irracional devem ser encontradas no símbolo. Seguindo esta compreensão de que os símbolos liberam uma energia relacionada a uma imagem coletiva: o arquétipo e, que é da essência do símbolo conter ambos os lados: o racional e o irracional; parece fundamental nos processos artísticos reabilitar o símbolo.

Deste modo, ao tratar com mitos precisamos reabilitar o símbolo, revive-lo e descobrir o que ele significa, para então de algum modo, relacioná-lo conosco e com as produções poéticas. Ou seja, considerando que o símbolo é parte constitutiva do processo criativo do artista, em nossa metodologia buscou-se preponderantemente ativar a imaginação através da leitura de textos e símbolos mitológicos, visando potencializar a descoberta de elementos sobre os quais conscientemente o artista (cada um dos alunos) se proponha a discutir. Ou dito de outra forma, a atividade trata de dinamizar um questionamento em “si mesmo” “naquilo que o move na condição humana”, propiciando uma interpretação e uma representação renovada do símbolo arquetípico explorado nos trabalhos.

Evidentemente que esta atividade não tem a pretensão de abarcar toda a complexidade de interpretação dos símbolos em suas associações com os mecanismos mitológicos, mas pretende sinalizar que muitas das motivações que norteiam os processos criativos dos alunos têm forte correlação com uma simbologia já há muito explorada, mas que aponta para uma investigação e uma reflexão pessoal que se amplia enormemente.

Conclusões

Dentre os trabalhos que estão sendo produzidos e que devem se substanciar brevemente em livros de artista, verificamos que os alunos se utilizaram, nos primeiros ensaios de suas produções, tanto de mitos diretamente, como o caso de *Cupido* (*Eros*, filho de *Vênus* e *Marte*) ou através de símbolos, como o do labirinto (associado por sua vez aos mitos de *Dédalo*, *Teseu* e *Minotauro*). Os resultados preliminares são estimulantes e sinalizam que esta metodologia deverá ser utilizada num período de tempo maior, que permita a exploração (e o entendimento) de todas suas possibilidades.

Referências

CAMPBELL, J., “Mito e transformação”, São Paulo: editora Ágora, 2008.
JUNG C., “O homem e seus símbolos”, Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1977.
SILVEIRA, P., “As existências da narrativa no livro de artista”, Tese de doutoramento, UFRGS, 2008 <http://hdl.handle.net/10183/12111, acessado em 23/09/2012>.

O Poético da Imagem Sintética: A identidade visual de Coimbra criada por Francisco Providência

Laís Guaraldo (FAPESP/ PUC-SP - Instituto ID+ (Universidade de Aveiro))

Introdução

> "Dizer o menos possível, com o menor número de elementos, recorrendo aos meios mais comuns, da forma mais simples possível. Fazer uso da linguagem de modo mínimo (e por isso mais universal), deixando emergir a ordem subjacente à matéria." Francisco Providência

Com essas palavras, o designer português Francisco Providência expõe em uma pequena publicação sobre seu estúdio o posicionamento de seu trabalho. Essa intenção de manifestação expressiva sintética, como resultado do entendimento de uma ordem subjacente ao objeto, é possível de ser apreendida na análise do processo de reformulação da identidade visual da Câmara Municipal da cidade de Coimbra, feita por esse designer – e será o tema desse artigo.

O programa do concurso pedia uma marca que identificasse a cidade no respeito pela sua história e cultura, mas atribuindo-lhe uma nova imagem de modernidade e dinamismo. A marca "Coimbra" destinava-se a identificar a municipalidade e tinha, também, a ambição de ganhar a representação dos cidadãos, estimulando o seu espírito de pertencimento e contribuindo para a coesão social em torno do lugar geográfico, cultural e sentimental.

Coimbra é uma das cidades mais antigas de Portugal. Foi capital do reino e é chamada "a cidade do conhecimento" devido à importância da vida universitária na cidade. A Universidade de Coimbra foi fundada por D. Diniz em 1290 e é uma das primeiras da Europa. Além dessa universidade, outras instituições de ensino superior se estabeleceram na cidade, consolidando o seu vínculo com o espírito científico. Como equacionar a força dessa tradição com a imagem de modernidade e dinamismo em uma marca sintética?

A mais antiga representação das armas de Coimbra data de 1240 e apresenta uma figura feminina coroada com um manto. Ainda no século XIII, as armas passam a apresentar o busto de uma donzela coroada, ladeada por dois escudos, tendo por baixo uma cobra, uma taça e uma flor. Esta representação manteve-se até o final do século

XIV. Nos séculos seguintes a donzela passou a ser acompanhada ora pela figura de um leão, ora por um dragão ou novamente pela figura de uma cobra.

Figura 1. Representação das "armas Coimbrãs" – Século XIII e a identidade visual criada.

A proposta final apresentada pelo designer como identidade visual da cidade de Coimbra apresenta a figura de uma cobra mordendo a própria cauda, numa alusão ao símbolo do uróboro, representando o ciclo dialético da vida e da morte, a transformação alquímica, o tempo. No texto que justifica o trabalho, lê-se: "o anel constituído pela serpente que morde a própria cauda, uróboro, representa a dialética da vida e da morte, o dinamismo do círculo, a primeira roda, aparentemente imóvel, mas criadora de vida e da sua duração: o tempo."

A eleição da simbologia da serpente foi o primeiro passo dado na concepção do projeto de identidade visual da cidade e também o último. A força simbólica da serpente é inquestionável: em todo o mundo, nas mais distintas culturas e religiões, representações da serpente estão associadas com conteúdos relacionados a consciência, renascimento e também sedução e beleza. Entre os pagãos, a serpente que morde a própria cauda (uróboro) se associa a conteúdos relacionados com a morte e o renascimento. Na simbologia judaico-cristã, a serpente está associada com o "pecado original", que é a condição da liberdade, conhecimento e ontologia humana. O "morder a cauda" é também a imagem da perfeição circular, ainda que carregada de sofrimento autofágico (de quem se come a si próprio), levado ao infinito, pois a devoração de si próprio é ao mesmo tempo uma subtração e uma adição. No que diz respeito à história da ciência, é conhecida a história do sonho do químico belga, F. Kekulé em 1865, que na tentativa de compreender as estruturas dos compostos de carbono sonhou com uma cobra mordendo o próprio rabo e compreendeu finalmente que a estrutura era em anel (Massironi, 1982, p.133).

No caso da cidade de Coimbra, desde o tempo de D. Dinis, a serpente figura no selo da cidade. E até hoje reaparece em lugares como os postes de iluminação pública no centro da cidade universitária (em frente à faculdade de Letras), onde uma pequena cobra serpenteada em "M" adorna a parte superior.

Figura 2. Imagem geradora do trabalho e imagem aprovada e aplicada na cidade.

Providência observa que, curiosamente, a solução final foi praticamente igual à imagem simbólica referida na origem. E traça a seguinte avaliação a respeito disso: "O esforço de desenho não foi um instrumento de construção, mas de destruição (síntese); isto é, serviu menos para acrescentar do que para eliminar."

A solução final manteve a ideia que já estava indicada no primeiro momento do projeto – a escolha do símbolo do uróboro. No entanto, as idas e vindas do percurso mostram outros aspectos dessas camadas de sentido.

A palavra "Coimbra" foi trabalhada a partir da fonte Trajan, de estética clássica, que, segundo o designer, homenageia uma época de afirmação da ciência e da modernidade. O tipo Trajan Title foi criado por Frederic William Goudy em 1930 e a versão digital foi criada por Carol Twombly em 1989 (Rocha, 2003). foi desenhada a partir das letras capitulares romanas inscritas na Coluna de Trajano. A coluna narra a vitória do imperador sobre os Dácios e é uma fonte que reproduz com muita fidelidade o desenho das inscrições romanas talhadas na pedra. É uma fonte elegante e com um DNA épico. Foi muito utilizada pelo cinema hollywoodiano, nas campanhas gráficas dos filmes, e também em algumas universidades, como a Columbia University ou a Universidade de Bologna.

Nota-se o trabalho de desenho a partir da fonte Trajan (que por sua vez é um desenho a partir do monumento de pedra). A letra "R" foi alongada à maneira da letra Q da Trajan – como se o rabo da cobra fosse transportado do "Q" para o "R". O "M" foi redesenhado, sugerindo um relevo montanhoso. O desenho do uróboro que acompanha a palavra "Coimbra" carrega de "reptilidade" a fonte Trajan.

Figura 3. Palavra "Coimbra" escrita com a fonte Franklin e com a fonte Trajan. Letra Q da fonte Trajan e o trabalho tipográfico final.

Não há dúvida de que no desenho do anel reside a força expressiva maior do trabalho. A fina secção transforma o anel em cobra e faz aparecerem a cabeça e a cauda. Somada ao nome da cidade em traços reptilianos/renascentistas e em estrutura regular, dá-se uma síntese de um conjunto de conteúdos.

Ezra Pound (2006, p.22) referiu-se à literatura como "linguagem carregada de significado, até o máximo grau possível". Defende-se aqui uma categoria expressiva entre as marcas gráficas: a imagem sintética. E a evidência de que essa síntese, como na expressão poética, é "carregada de significado". A análise dos movimentos geradores do trabalho coloca em evidência o conjunto de conteúdos manipulados que foram sintetizados.

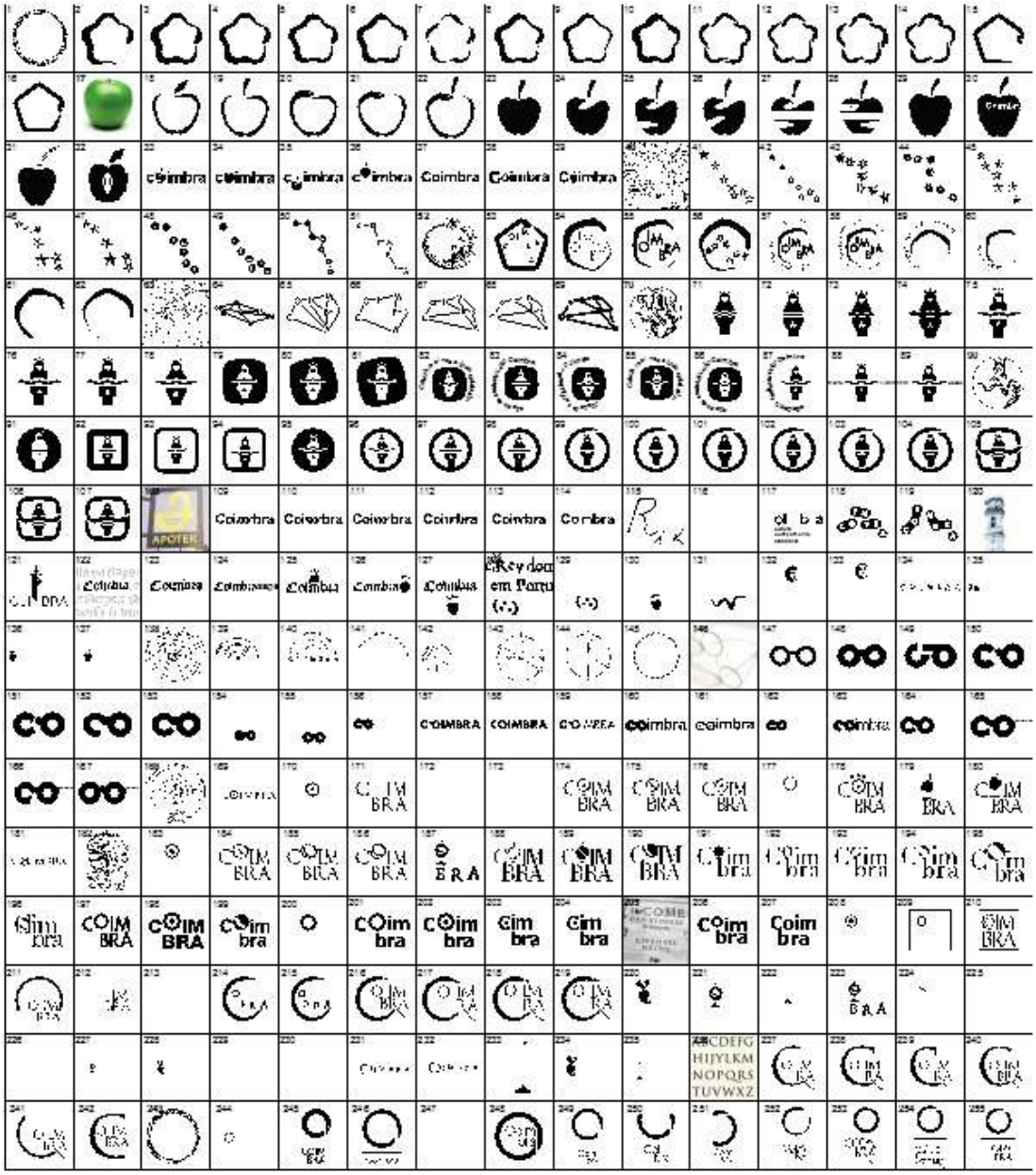


Figura 4 . 255 movimentos no processo de desenvolvimento da imagem da marca Coimbra.

O percurso do signo:

O levantamento de todo o processo de desenho que resultou na proposta foi sistematizado em um quadro com o registro de 255 movimentos[1].

Sobre esses movimentos, Providência observa que o desenho "não é só uma forma de pensamento associativo (simbologia metafórica), mas também meio de transformação metamórfica (antecipando o tempo da evolução pelo uso, pelo desgaste da erosão, ou pela tendência de afirmação da forma) e, sobretudo, um sistema rápido de invocação, indexação e concentração de ideias" [2]. O que vemos aqui, nesse percurso, são várias camadas de significação que aos poucos criam oposições ou possibilidades de compostos.

As testagens iniciaram com uma gravura de uma serpente mordendo a própria cauda (uróboro). A partir dessa imagem geradora, uma série de novos desenhos foram feitos: o desenho da serpente se transformou em estrela pentagonal (que se refere geométrica e simbolicamente ao homem). Na sequência, vão aparecendo outros signos: maçã, constelação, palavra/estrela (Coimbra), dragão/uróboro, Lua no lugar do C – com estrelas, com palavras, lua/cobra. Vale observar o momento que entra em cena a virgem coroada (movimento 70) e as várias testagens com a virgem, a cobra e o cálice (em positivos e negativos), mantendo a mesma estrutura. Depois de 37 movimentos, a virgem, o cálice e a serpente são abandonados. Inicia um trabalho com o nome da cidade. Em um breve momento, é incorporada a imagem da torre da universidade, mas também abandonada. Uma tipografia de natureza mais gótica é adotada e combinada com a virgem, com a maçã e também com a serpente. Voltam as constelações, discos astronômicos e um óculos formado com as letras C e O. Entra em cena a esfera armilar (instrumento astronômico de navegação). Novas experiências com a tipografia (mas até então a fonte Trajan não havia sido usada). Foram buscados os primeiros impressos produzidos na cidade e estudada a sua tipografia e iconografia (movimento 206). No movimento 211 um arco se projeta e aos poucos é reforçada a relação entre o "C" e uma meia lua, ou o "O". Novamente a esfera armilar e desenhos buscando relações orgânicas entre "C" e "O", ou a forma do "O" e da esfera armilar.

No movimento 214 o "C" toma a forma de uma serpente. No movimento 169 entrou a fonte Trajan, e, algumas idas e vindas após, no movimento 236, volta com toda força, assim como o desenho da relação entre o "C" e a serpente. Na adoção da fonte Trajan é notório o ganho de uma atmosfera renascentista e científica. No movimento 243 a imagem do uróboro ressurge e é no movimento 245 que aparece pela primeira vez o anel/cobra. Nessa primeira versão a serpente está representada com olho e a tipografia Franklin**.**

Segue então uma interessante sequência final, com testagens que envolvem pesos visuais Light / Bold, equação entre a luz e a sombra e o desenho da serpente e da palavra "Coimbra". O ponto branco que representa o olho da serpente é subtraído, a seção do anel é ajustada, assim como os pesos visuais. Por fim é adicionada uma linha horizontal entre o anel e a palavra. Colocada na grade, nota-se a estrutura regular do símbolo: conjunto vertical com dois quadrados.

---

1. Esse trabalho foi partilhado pelo então assistente do designer, Arqº Miguel Palmeira.

2. Depoimento de Francisco Providência à autora: 17/07/2012

Figura 5. Últimos movimentos e o símbolo ajustado à grade.

Providência explica alguns desses elementos elencados: observa que na tradição acadêmica de Portugal os professores catedráticos eram chamados de “lentes”. Essa alcunha era uma maneira de indicar a dedicação à pesquisa desses profissionais. A constelação que aparece nos movimentos é aquela que foi nomeada de “Serpens”. A intenção era fazer a relação com o século XVI e a descoberta do movimento dos astros em torno do sol. Daí a presença do desenho de órbitas, da mecânica celeste e da esfera armilar.

> A metamorfose evolui depois para a silhueta da maçã, enquanto representação do desejo e estereótipo da tentação do conhecimento (serpente em negativo na silhueta da maçã); evolui depois para outras representações da ciência menos religiosas, adotando no zodíaco a constelação da serpente sob a mesma sequência de estrelas mas com as letras que se transmutarão em pontos de uma rede universal de conhecimento. Só então regressará ao brasão da cidade e seus símbolos heráldicos e herméticos da *mulher*, do *cálice* e da *cobra*, inscritos por medalha circular. (Providência, depoimento)

A forma do anel trouxe novas camadas de sentido onde até o calíce foi incluído. Francisco avalia que o anel sugere uma centralidade, um domínio que é a própria cidade. “Talvez o ‘Anel dos Nibelungos’[3] também tenha contribuído para a escolha deste símbolo (associando-o ao meu avô, antigo professor de literatura alemã na Universidade de Coimbra). Ainda que na ópera de Wagner tenha uma conotação moralmente negativa, é forte a ideia de aliança e unidade contraposta ao vazio interior que o anel traduz”.

Conclusão:

O trabalho de elaboração de uma identidade visual lida com um movimento formal de síntese. No entanto, essa síntese não é apenas de natureza formal, mas, sobretudo de sentido. O designer Enzo Mari observa em seu livro “Progetto e Passione” que, em um projeto, “um mais um é igual a três” (2001, p27). Como operação alquímica, a identidade visual da cidade de Coimbra é síntese de conteúdos associados ao conhecimento e à identidade da cidade: o ciclo da vida, a espiral, a órbita, o anel, o feminino, o conhecimento e a sabedoria.O designer suíço Adrian Frutiger (2001, p. 203), ao refletir sobre o que significa “o simbólico” argumenta que se trata de um valor implícito,

3. Na ópera de Wagner - Anel de Nibelungo, a glorificação da Vida e do Amor contrasta com a atração demoníaca do Poder, que o anel e o ouro representam. Trata-se de um anel mágico, que torna o seu proprietário soberano do mundo mas pagando para isso o preço da total renúncia ao amor.

> (...) um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, da filosofia e da magia, estendendo-se, portanto, desde o que é conscientemente compreensível até o campo do inconsciente. Nesse sentido, pode-se dizer que o artista ou artesão é, na verdade, um mediador entre o mundo visível e outro invisível

A aspiração manifestada por Francisco Providência – "por um desenho lacônico por um mundo menos cínico" – é, antes de tudo, a defesa da expressão poética como recurso expressivo extremo de significação através do mínimo, nesse mundo tão cheio de ruídos. Em sala de aula, costuma dizer para seus alunos que um projeto precisa equalizar a competência funcional com o valor simbólico (e esse aspecto é muito difícil de ser compreendido entre os estudantes). Avalia que "criar conhecimento é dotar de sentido; construir relações, dominar o caos ou pelo menos introduzir estruturas de ordem na infinita realidade natural." Apropriando-se da lei de Lavoisier, o designer defende que também na cultura nada se perde, nada se ganha, tudo se transforma. E ao desenho cabe o papel transformador e alquímico.

Referências

FRUTIGER. Adrian. *Sinais & Símbolos. Desenho, projeto e Significado.* São Paulo, Martins Fontes, 2001.

MARI, Enzo. Progetto e Passione. Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver Pelo Desenho.* Lisboa, Ed. 70, 1982.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Ed. Cultrix, 2006.

PROVIDÊNCIA, Francisco. *Manifestando o Design. Reduzir à menor expressão, a insignificância.* Publicação independente – Providência Design. s/d.

ROCHA, Claudio. *Trajan.* Coleção Qual é o seu tipo? São Paulo, Rosari, 2003.

Depoimento de Francisco Providência à autora: 17/07/ 2012

Site Providência Design: http://www.fprovidencia.com/site.html

Elementos neobarrocos na poética de Derek Jarman

Luiz Andreghetto (Conservatório Carlos Gomes)

Introdução

No intuito de compreender o "gosto" e os fenômenos culturais da atualidade, em todos os campos do saber, Omar Calabrese, em sua obra "A idade Neobarroca", afirma que a pós-modernidade respira sob o ar das influências Neobarrocas, mas adverte que isso não significa um retorno ao barroco do século XVII. Existe uma "reinvenção" desse barroco, em um diálogo fecundo com a produção cultural, que consiste na busca de formas e sua valorização, em meio "à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade" (CALABRESE,1987).

Ao olhar o passado e propor que ele seja "reinventado" para uma melhor compreensão do presente, Calabrese instaura um modo de ver que será um dos pontos norteadores da produção audiovisual do cineasta britânico Derek Jaman (1942-1994).

Jarman utiliza obras literárias, musicais e pictóricas de outrora, para falar de seu tempo e de sua "persona", como cineasta, ativista político e cidadão inglês. A criação e a proliferação de imagens advindas da "poética jarmaniana" são realizadas através da recusa de uma narrativa clássica tradicional, com o uso de atores amadores, geralmente amigos, em papéis principais, da mistura de gêneros fílmicos e gêneros sexuais, utilizando a música, a dança, a pintura e a poesia como formas de sustentação desse discurso fílmico, que incorpora uma constante mistura entre passado, presente e futuro. Esses deslocamentos temporais nos permitem atribuir um significado a partir do presente a algo que foi revelado no passado ou vice-versa, sendo que um conhecimento contemporâneo convive com todos os outros (CALABRESE, 1987).

Essa mescla de tempo e espaço, ruptura com a narrativa clássica linear e "embaralhamento" de ideias, encontra terreno fértil na imagem audiovisual por excelência, como havia percebido Hugo Munsterberg, já em 1916, "o cinema obedece às leis da mente, não às do mundo externo" (XAVIER, 1983), da mesma forma que, dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.

É na ruptura e unificação desses fragmentos Neobarrocos, nessa relação do passado que insiste em coexistir no/com o presente, que adentraremos pela poética "jar-

maniana", verificando o quanto essas teorias Neobarrocas estão presentes na produção do cineasta inglês.

Imagem Neobarroca

Para Calabrese essa identificação da imagem Neobarroca nas produções audiovisuais se dá através do emprego da montagem que fragmenta a ação em planos de curta duração, com predomínio de movimento; uso de enquadramentos rebuscados; manipulação da imagem mediante o uso de ângulos forçados; filtros e efeitos cromáticos/especiais e o uso de trilha sonora natural/ambiental.

O policentrismo; a irregularidade; o gosto pelo pastiche; o uso de citações de diferentes fontes e sua distorção, explorando os limites dos gêneros, sejam eles cinematográficos ou literários; o excesso; a presença da sexualidade e da violência no cinema contemporâneo (KESKA, 2004), são também alguns princípios definidores desse Neobarroco.

> La formas neobarrocas se caracterizan por el predominio de la estética de fragmento y su significación en la totalidad de la composición, el caos y el desorden — resultado de la pérdida de un orden global característica de nuestra época, la complejidad estructural, definida por las figuras del laberinto y del nudo, la representación imprecisa, la destrucción de las conexiones sintácticas y semánticas que produce el sentido del verdadero enigma. (KESKA, 2004).

Tendo como contraponto ao barroco o clássico, podemos analisar as diferenças que são proporcionadas por esses dois sistemas simbólico-representacionais. No clássico a simetria, a perfeição, o racional se contrapõe na construção de uma imagem unificada e mais próxima possível da realidade, enquanto no barroco o emotivo, o carnal, o visceral e o caos se contrapõem para a construção de imagens fragmentadas, hipertextuais, alegóricas e quase "carnavalescas". Sendo que esse "carnavalesco" é usado no sentido do excesso, da ostentação de figurinos e acessórios e na construção de um sentido de hibridização, o que seria oposto ao clássico.

> Por "clássico" entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por "barroco" entenderemos, pelo contrário, categorizações que "excitam" fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores. (CALABRESE, 1987. p. 39).

Quem descreve melhor essa dualidade entre o Barroco e o Clássico é o crítico e historiador de arte Heinrich Wolfflin, em Renascença e Barroco (2000):

> Sabemos que o Barroco enriqueceu as formas. As figuras tornam-se mais intrincadas, os motivos mesclam-se uns aos outros, a ordem das partes é mais difícil de ser percebida. [...] O gosto clássico trabalha sempre com limites claramente delineados, tangíveis; cada superfície tem seu contorno definido [...]. O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e

> enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico [...] (WOLFFLIN, 2000, p. 87).

O barroco não deve ser entendido aqui como uma melhora ou a decadência do clássico, Wolfflin argumenta que não se coloca nenhum tipo de juízo de valor nessa relação entre o clássico e o barroco. O barroco não é nem superior, nem inferior ao clássico, mas outra forma de ver e fazer arte.

Caravaggio, o filme.

Baseado na complexa vida do pintor barroco do século XVII, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), em suas pinturas polêmicas e sua relação com o submundo italiano, Jarman constrói uma poética amparada nas relações entre cinema e pintura, usando como temas o poder, a violência, a homossexualidade, a história da arte e as pinturas de Caravaggio.

Caravaggio, na concepção de vários críticos, é o primeiro pintor moderno que surgiu. Suas obras, feitas para serem exibidas em igrejas, mostravam passagens bíblicas e usava, como modelos na realização desses quadros, pessoas simples do cotidiano do qual fazia parte. Mas não eram simplesmente pessoas comuns escolhidas a esmo. Caravaggio usava prostitutas, ladrões, cafetões, marinheiros e toda combinação de desregrados que encontrava em suas andanças. Assim como Pier Paolo Pasolini e Jean Genet, dois outros artistas "malditos" que davam grande ênfase na sexualidade e na permissividade humana, Caravaggio fazia parte de um universo marginal e marginalizado. Seus rompantes de cólera, sua sexualidade ambígua, seus porres homéricos, e todo sortilégio de promiscuidade, fizeram do pintor uma figura conturbada e polêmica.

Envolvido em uma acusação de assassinato, Caravaggio fugiu de Roma, vindo a falecer com apenas 39 anos de idade, em Porto Ercole, na Toscana, Itália. Seu legado artístico ultrapassou fronteiras, fazendo com que a modernidade reconhecesse sua genialidade. Caravaggio fugia dos padrões impostos pela arte da época, não queria retratar santos e figuras religiosas de acordo com a beleza "clássica" que predominava, figuras idealizadas e virginais, queria retratá-las como pessoas do povo, sujas, feias, mais perto do humano e do real, do que do santificado. Com o uso de modelos nada ortodoxos para os padrões da época, chamou a atenção da Igreja Católica que, na maioria das vezes, era quem bancava suas produções, recusando e proibindo algumas de suas obras, acusadas de sacrilégio.

Nos quadros de Caravaggio as pinceladas são densas, escuras, predominando os ambientes internos, Jarman opta por construir a cenografia de seu filme amparada nessa imagem pictórica, recriada a partir das obras do pintor: os interiores são (des) construídos a partir das sombras, com incidência de uma iluminação que ressalta o *chiaroscuro* da imagem, criando assim, ao mesmo tempo, uma atmosfera claustrofóbica e sedutora. Essas técnicas que o filme incorpora do pintor no estilo e na estética cinematográfica (principalmente o *chiaroscuro*) servem para, através dessas pinturas, refletir sobre a obra e a relevância de Caravaggio no século XX.

A "poética jarmaniana" é, através de suas representações e significações, arquitetada dentro de um universo fortemente habitado pelos elementos Neobarrocos.

Em Caravaggio, e em vários outros de seus filmes, encontramos como força motriz o carnal e a sexualidade, principalmente o homoerotismo, com personagens que estão sempre à beira das perversões sexuais, geralmente de caráter dúbio e dissimulado, nos quais essa sexualidade exacerbada acaba, muitas vezes, em uma explosão de violência.

Da mesma forma que a lascívia e a luxúria ganham construções de forte apelo carnavalesco, um "[..] espetáculo simbólico e sincrético em que reina o "anormal", em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrição" (Sarduy, 1979), o som que atravessa as imagens, o fora de quadro, o sugerido, são criações essenciais nesse emaranhado metalinguístico, intertextual, artificialmente exacerbado, híbrido e anacrônico proposto por essa estética.

> Exercícios sobre um tema, variações de estilo: é este o primeiro dos princípios da estética neobarroca, modelado precisamente sobre um geral princípio barroco do virtuosismo, que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações. (CALABRESE, 1987, p. 54).

Jarman constrói uma cacofonia de sons ao colocar o universo sonoro de Caravaggio, o filme, em uma combinação audiovisual extremamente singular, que vem ao encontro das teorias de Michel Chion, em seu livro *La Audiovisión*, "não se vê o mesmo quando se ouve, não se ouve o mesmo quando se vê", uma percepção influencia a outra, transformando-a. Jarman impregna seu filme com esses momentos de anacronismo, principalmente em relação aos objetos que desfilam pelo filme (como moto, carro, máquina de escrever, etc), mas essa construção de estranheza é dada com os diversos sons extra-quadro, que não fazem parte da diegese.

Os sons disformes e dissonantes utilizados no decorrer de seus filmes, nos mostra, a todo o momento, que Jarman quer que não mais olhemos para a tela, pois existem outras "manifestações" acontecendo fora dela. As situações colocadas no desenrolar das cenas são como sonhos alucinógenos que contaminam o discurso do diretor.

No texto O Barroco e o Neobarroco (1979), escrito por Severo Sarduy, podemos encontrar outra forte característica Neobarroca: a intertextualidade. Para Sarduy essa intertextualidade pode ser demonstrada de duas formas distintas: a citação e a reminiscência.

A citação é a incorporação de um texto externo ao texto (*collage*, superposição), sem que com isso não haja mudança nos seus elementos. No filme em questão, a linguagem e a visualidade pictórica de Caravaggio se mescla ao texto cinematográfico de Jarman, possibilitando que ambos sejam vistos através de seus elementos de composição, esse diálogo, essa mescla, não faz com que uma das partes seja anulada em prol da outra.

Em contrapartida a reminiscência seria uma forma de incorporação mais intrínseca do texto externo: [...] que se funde com o primeiro, indistinguível, sem implantar suas marcas, sua autoridade de corpo estranho na superfície, mas constituindo os extratos mais profundos do texto receptor, tingindo suas redes, modificando com suas texturas sua geologia. (SARDUY, 1979, p. 171).

Ao retratar o pintor barroco do século XVII, polêmico, bissexual, violento e envolvido com a marginalidade da época, Jarman, na verdade, está falando de si mesmo: diretor, artista plástico, homossexual, contestador, participante ativo do *underground* londrino, cuja estética cinematográfica muito se compara aos resquícios da imagem barroca, em uma obra muito mais influenciada pela história da arte, pelas tintas e pelos pincéis, do que pelas teorias cinematográficas.

Da mesma maneira que Caravaggio, o pintor, se retratava em suas pinturas, representando a si mesmo como alguns personagens, por exemplo o Golias do quadro Davi com a cabeça de Golias (1609-1610), Jarman também se coloca na obra cinematográfica traduzindo-se ora como o Caravaggio real, ora como o Caravaggio personagem. Jarman deixa que o tempo e o espaço em que habita, manifeste-se no texto fílmico, produzindo um amálgama de relações com o pintor/personagem "biografado". Os fatos narrados da vida do pintor servem apenas como pretexto para que Jarman produza um enunciado que, ao refletir a personagem Caravaggio em si mesmo, consegue chegar o mais próximo possível do Caravaggio real. Essa relação intertextual, que se dá em uma relação de troca de significados, cria uma fusão entre os níveis narrativo e discursivo, fundindo personagem e autor em uma mesma enunciação.

Ainda utilizando a obra Davi com a cabeça de Golias como exemplificação, onde Jarman se colocaria nessa "equação"? Estaria ele mais próximo de Davi e seu semblante entristecido ou estaria mais próximo de Golias, o vilão da história?

Levando-se em conta que Jarman utiliza a "persona" de Caravaggio para traçar um painel de suas relações com a arte, o sexo e o poder, é bem provável que, assim como Caravaggio, veja-se muito mais próximo de um Golias do que de um Davi. Mas, avesso às proibições da primeira-ministra Margareth Thatcher e sua política de exclusão das minorias sexuais, Jarman poderia ser um pequeno Davi brigando com o gigante poder político da Grã-Bretanha. Ou também um pequeno Davi que se coloca contra as convenções narrativas do cinema comercial, propondo diversas experimentações e ruptura com a linguagem clássica.

Não é aleatório que Jarman procure Caravaggio e retire dele os emaranhados de uma construção visual amparada no pictórico, e nem que Caravaggio sirva tão facilmente aos propósitos "jarmanianos". Do mesmo modo que Caravaggio rompe com a arte produzida em sua época, o Renascimento, propondo uma nova utilização de luz e sombra e na maneira de retratar passagens bíblicas, Jarman inicia também uma ruptura com o cinema produzido até então na Grã Bretanha, propondo um "[...] esforço incessante para produzir imagens, para escapar ao domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para a esfera do visual, da visualidade" (AUMONT, 2004), ao mesmo tempo em que se opõe ao *establishment* e o *status quo de sua época*.

Referências

AUMONT, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. Lisboa: Edições 70, 1987.

CHION, Michel. La audiovision. Espanha: Paidós, 1993.

KESKA, Monika. El cine en la era neobarroca: Derek Jarman. Disponível em: < http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83215>, 2004.

SARDUY, Severo. O Barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). América Latina em sua literatura. Tradução de João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
WOLFFLIN, Henrich. Renascença e barroco. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MEMÓRIAS, IDENTIDADES E PATRIMÔNIO

Memória visual e processo criativo na produção imagética do Foto Clube do Espírito Santo (1946-1978)

Cláudia Milke Vasconcelos (UFES)

Introdução

A fotografia é, pela própria natureza, uma forma promíscua de visão,
e em mãos talentosas um meio infalível de criação. (Sontag, 1986)

Buscamos aqui proceder a uma análise, sob o prisma do processo criativo, da atuação e de parte da produção imagética do Foto Clube do Espírito Santo (FCES), refletindo acerca das poéticas, estéticas e procedimentos que nortearam suas práticas, bem como sobre o significado desta instituição no panorama artístico e cultural do Espírito Santo.

A trajetória histórica e a produção imagética dos fotoclubes em nosso país constitui-se ainda hoje num campo pouco explorado, talvez devido a um certo preconceito, já que essas agremiações foram vistas durante muito tempo segundo uma concepção de uma produção fotográfica elitista e previsível. Essa é uma crítica que deve ser levada em consideração, porém, observa-se, por outro lado, que sua atuação, principalmente em cenários pobres artística e culturalmente (como era o caso do Espírito Santo, especialmente nos anos 40 e 50) mais pode ter contribuído para ampliar que para embotar o olhar. E, se a pintura capixaba naquele momento permanecia presa a cânones acadêmicos, os Salões Fotográficos realizados pelo fotoclube local já revelam imagens que denotam o germe de uma visão moderna. Assim sendo, tanto como entidade "produtora" quanto "seletora" de "fotografias artísticas", o FCES revelou um olhar polissêmico, abrindo possibilidades a novas experimentações. Muitos de seus integrantes se iniciaram nesse universo com o desejo de melhor dominar o instrumento, porém, à medida que percebem o mundo criativo que se abre, passam a exercitar também o seu olhar estético e poético.

A arte fotográfica sob o olhar do Foto Clube do Espírito Santo

O fotoclubismo surge na Europa já em meados do século XIX, a partir da popularização da fotografia, sendo composto principalmente por fotógrafos amadores que se reuniam para trocar experiências. Buscando ressaltar o aspecto criativo da fotografia e afirmar seu lugar no campo da arte, seus integrantes aderiram inicialmente a uma corrente conhecida como *pictorialismo*, e tentavam gerar cópias únicas por meio de intervenções intencionais na imagem fotográfica, numa clara tentativa de aproximação com a pintura. Reagindo à estética *pictórica*, a *Fotografia Moderna* passa a desenvolver uma nova postura que se afirma sobre a autonomia dos meios fotográficos e o jogo de formas. Essas duas vertentes permearam o ambiente fotoclubista, que também agrega mais tarde valores e aspectos formais advindos do fotojornalismo e da fotopublicidade.

No Brasil o fenômeno do fotoclubismo tem início na primeira década do século XX, sendo as décadas de 1940, 1950 e 1960 o período áureo da produção nacional.

Fundado em Vitória, em 23 de maio de 1946, como uma "Sociedade Artística Civil sem fins lucrativos e de Direito Privado", o *FCES - Foto Clube do Espírito Santo*, faz parte da história dessas agremiações no Brasil. Seus integrantes (a maioria profissionais liberais, amadores) realizaram, praticamente sem nenhum apoio de órgãos governamentais, um importante movimento artístico-cultural no Estado.

Entre 1946 e 1978 o FCES promoveu em Vitória **26 Salões Capixabas de Arte Fotográfica** (de níveis nacional e internacional) reconhecidos pela *FIAP* (*Fedération Internationale de l'Art Photographique*). Elaborou **22 catálogos** para as mostras e ministrou **45 cursos de Iniciação à Arte Fotográfica** (sendo, até os anos 60 o único local para aprendizado da fotografia no Estado), além de ter sido uma das instituições fundadoras da *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC).* Dessa forma a agremiação deu visibilidade, em solo capixaba, ao que de melhor se produzia em termos de "fotografia artística" no mundo naquele momento. Seu penúltimo Salão, realizado em 1975 (XXV Salão), registrou 2.511 inscrições (sendo 485 trabalhos admitidos), entre fotografias em preto e branco, cópias coloridas e diapositivos (slides). As tabelas existentes nos catálogos permitem destacar as participações da Alemanha e da Áustria, que chegaram a superar as participações brasileiras em algumas mostras realizadas. Como comenta Eder Chiodetto na *Folha de São Paulo*: "[...] Funcionava assim, uma forma de rede pré-internet que atualizava e globalizava a linguagem fotográfica em escala mundial." (24/06/2006)

Vivo ainda hoje, porém quase inativo, o FCES possui um conjunto imagético amplo e diversificado que deixa patente uma profunda integração entre pesquisa plástica e documental. Alguns de seus membros alcançaram premiações importantes e participaram de comissões julgadoras de Salões fotográficos no Brasil e exterior.

Para um maior entendimento de suas práticas, cabe aqui situar o panorama no qual se desenvolvia essa produção fotográfica local. Na década de 1940, Vitória não possuía ainda nenhum local ou instituição onde se pudesse estudar fotografia e seu aprendizado se dava de maneira informal. Nesse período, o equipamento fotográfico era operado manualmente, exigindo um conhecimento específico razoável por parte do fotógrafo. As fotografias eram em preto e branco e seu processamento era feito em

laboratório de firma comercial, que também fazia as cópias diretas. A fundação do fotoclube permitiu aos membros do grupo processar pessoalmente suas películas em preto e branco de uma maneira totalmente experimental e artesanal. Como fotoclubistas, não aspiravam ao simples registro, mas a uma intenção assumidamente artística e expressiva. Segundo Almerinda da Silva Lopes, para eles:

> [...] a fotografia não é entendida como mero processo de produção mecânica de imagens, mas é valorizada como mais um gênero de criação visual, que exige a mesma sensibilidade e percepção na escolha dos motivos, nos enquadramentos, nas composições, no equilíbrio e na harmonia entre os elementos estruturais e os contrastes tonais, que qualquer outra linguagem artística." (2004: 113)

É importante ressaltar também que a *Escola de Belas Artes* (atual Centro de Artes da UFES), foi criada somente em 1952. A pintura capixaba neste período era predominantemente acadêmica e voltada, principalmente, para a paisagem e marinhas. A despeito das realizações mais modernas que caracterizavam o cenário artístico internacional, ou mesmo o nacional, e do *Concretismo* e do *Neo-Concretismo* que já se consolidavam no eixo Rio/São Paulo, nos anos 50 no curso de Belas Artes da UFES o academicismo ainda reinava absoluto. Havia poucos espaços expositivos no Espírito Santo, num cenário cultural insipiente Destaca-se, então, o pioneirismo dos fotoclubistas capixabas, que não pouparam esforços para a realização de suas mostras (figura 2).

Observando sua produção inicial nota-se que também afinavam-se, neste primeiro momento, com a pintura acadêmica, porém, através do intenso compartilhamento de imagens e idéias com outras agremiações do Brasil e do mundo, tanto a sua produção quanto as "seleções" por ele realizadas já apresentam, em meados da década de 1950, o germe do olhar moderno, chamando atenção a convivência pacífica de temas e estilos antitéticos (figura 1).

Figura 1- Fotos expostas durante o XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958. Acervo FCES.

Figura 2 - XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1960).

Uma análise geral dessa produção revela que durante a **década de 1940** prevalece o pensamento que situa a arte ligada ao conceito de "belo". Ela se desenvolve com bases na estética fotográfica pictorialista, e apesar de privilegiar a fotografia direta, sem retoques, fica clara a busca de composições equilibradas, idealizadas, com um ideário romântico, ainda preso a estereótipos acadêmicos.

Na década de 1950 o FCES ganha experiência e os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* passam a ser de cunho internacional, o que contribui para a assimilação de novas experiências. Percebe-se o rápido crecimento do germe do modernismo, com o emprego de cortes e ângulos pouco convencionais e ênfase na geometrização das formas.

Na **década de 1960** percebe-se um aumento do interesse pelo emprego de processos e efeitos de laboratório e já se manifestam aqui as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade, que ganharão espaço na década seguinte. Outra característica é a busca do flagrante e do inusitado. Ao final dessa década percebe-se o ingresso de uma nova geração na agremiação (alguns com menos de 20 anos de idade), o que contribui para injetar idéias novas no grupo, já que se encontravam menos presos a amarras e cânones já consagrados.

> Em *Ordem Cerrada* (figura 3), Francisco Quintas Junior cria um *table top*, uma modalidade de fotografia feita em estúdio, onde o fotógrafo monta cenários sobre um suporte, fotografando-os depois. Nesse tipo de imagem, o fotógrafo não "encontra" o assunto, mas o constrói, idealizando previamente e produzindo a imagem. Já *Diva- Estudo em branco* (figura 4) Jorge Sagrilo brinca com o processo conhecido como *eliminação de tons*, explorando os recursos gráficos alcançados com a técnica. Em *Sorores* (figura 5), de Roberto de Oliveira Soares, percebemos implícitas a noção de "flagrante" e "instante decisivo" instituídos por Cartier-Bresson.

Na **década de 1970** destaca-se uma linguagem relacionada ao fotojornalismo e à fotodocumentação. Muitas imagens são também carregadas de denúncia social e a figura humana ganha destaque. Mas os pressupostos da fotografia moderna e mesmo da estética pictorialista continuam em voga, numa produção marcada pelo ecletismo.

Concluindo, se por um lado o fotoclubismo é criticado por alguns (sobretudo pelo academicismo e proximidade com os padrões da pintura), não podemos deixar de reconhecer que essas agremiações foram responsáveis por criar um ambiente propício a experimentações e reflexões, dando visibilidade a novas formas de ver que também contaminaram o universo da pintura. O caráter elitista a que alguns autores se referem pode ser também relativizado, no caso do FCES, já que através dos 45 cursos de iniciação à arte fotográfica por ele promovidos, o *homem comum* se percebe possibilitado de participar da condição de artista, exercitando um *novo olhar* para o mundo e para a vida. Vista desta forma, a fotografia e o fotoclubismo podem ser também compreendidos como mecanismos que ajudaram a romper com certos valores arrogantes da arte que situam a obra como um produto de um "gênio criador", um privilegiado. A prática fotográfica passa a se configurar, então, num convite ao exercício da sensibilidade e do olhar criativo.

Figura 3. Francisco Quintas, Ordem Cerrada, 1961, *Table Top*, Acervo FCES.

Figura 4. Sagrilo, Diva-Estudo em Branco, Déc. 60. Acervo FCES.a

Figura 5. Roberto de Oliveira Soares, Sorores. déc 60. Acervo FCES.

Referências

LOPES, Almerinda da Silva. **Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba**: 1850/1950. Vitória: EDUFES, 2004.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

CHIODETTO, Eder. Ruptura e Tradição se encontram no MIS. **Folha de São Paulo**, p. E4, 24 junh. 2006.

DESDOBRAMENTOS [SUSPIROS]: INTERSECÇÕES POÉTICAS

Cristiano Sousa (UNIR)
Eder Rodrigues (UNIR)
Samira Margotto (UNIR)

Os debates atuais envolvendo a questão autoral têm ampliado o contexto de produções acerca dos reflexos que esta recorrência exerce diante da diversidade das obras. Os processos criativos trabalham cada vez mais em um terreno onde distintas modalidades artísticas entrecruzam olhares e concepções em prol de uma criação compartilhada que se estrutura durante o período de desenvolvimento. Neste contexto, a proposta de elaborar um trabalho conjunto – sem hierarquias movendo o processo – trouxe à tona indagações e inquietações que nos permitiu produzir uma obra híbrida, circunscrita no rol que ultrapassa as proposições meramente teóricas ao articular os discursos instauradores de análise e a práxis no cenário da produção contemporânea.

Nesta perspectiva de inserção *Desdobramentos [suspiros]: intersecções poéticas* elege como foco central de pesquisa o desenvolvimento de um projeto artístico capaz de confluir diferentes campos de atuação (a literatura, o teatro, a música e as artes visuais) em uma obra-produto que além de representar o resultado deste encontro interartes, também modula questões sobre os métodos de composição atuais. O projeto partiu do conto *Suspiros* extraído da obra *Livro de Receitas* – vencedora do Prêmio FUNARTE de Criação Literária 2010, programa patrocinado pela Fundação Nacional de Artes, vinculado ao Ministério da Cultura. A obra *Livro de Receitas* foi escrita a partir de uma proposta literária que apresenta um ensejo culinário que elege o corpo como o espaço de convergência de todo o plano sinestésico, narrativo e performático que congratula. Trata-se de uma obra em prosa que reúne sete contos recheados e um conto aperitivo. O registro de uma possível poética do corpo expresso na proposta desta viagem corpo-adentro junto ao desnudamento do íntimo das personagens no momento crucial em que suas vidas são misturadas às receitas que preparam é apresentado como uma forma de estigmatizar as fronteiras que o temário suscita e também de ratificar um espaço de experimentação da linguagem e releitura dos prospectos narrativos.

De forma estrutural o livro subverte a lógica narrativa ao misturar junto ao formato textual que apresenta, elementos que criam uma poética particular de conferir à palavra, sons, sabores, gostos e subjetividades. Os contos, além de embaralhar a estrutura dos gêneros, optam por uma escrita viva que sobrepõe à linha dura do papel e passa a ter pulso próprio, num registro que intercala experiências explícitas e implícitas,

corpo e material incorpóreo, conferindo à experiência do corpo, um pretexto literário de revelação e deslocamentos.

O projeto teve como objetivo central investigar a questão da corporeidade que parte do texto *Suspiros*, em seus deslocamentos, intersecções e contraposições advindos da transversalidade de outros campos artísticos. Desta forma, uma das propulsões sublinhadas durante o processo foi a livre criação a partir das ressonâncias desta corporeidade obtida junto ao cruzamento de olhares de cada um dos artistas e suas respectivas áreas sobre as "texturas" que a obra em causa apresenta ao misturar junto ao preparo literal de uma receita de suspiros, os sopros que os desejos armadilham entre duas mulheres silenciadas pelos ingredientes e seus modos de preparo. O destaque para os desdobramentos que o texto evoca, sublinha a característica performática textual observada neste conto, o que permitiu a realização deste projeto ao aproximar seus preceitos dos prospectos que estabelecem novas ferramentas de leitura e diálogo para com as artes construídas em constante diálogo e que se desdobram junto ao terreno do performativo ou performático.

O próprio texto trabalha por meio de intersecções – com cortes e cruzamentos – que bifurcam e sobrepõem o cotidiano ordinário e o extraordinário, que neste caso, existe como nostalgia, na memória da personagem que ocupa o centro da cena, de fato sonhado, mas não efetivado. Entre pares paradoxais tecidos nos extremos que os unem se forma a narrativa, permeada de fendas e frestas por onde se esvai, observa ou escapa: quentura, tempo, desejos, ansiedades, ditos e não-ditos, doce e sal. As releituras tiveram o conto como pretexto, porém criaram perspectivas próprias de trabalhar as ressonâncias encontradas a partir de outras linguagens e da constante interação entre o material experienciado.

O trabalho foi dividido em etapas. Na primeira, foram realizadas leitura e discussão conjunta do texto, com o objetivo de apreender seus elementos principais. Posteriormente foi realizada uma pesquisa de possibilidades visuais e sonoras que propiciassem os diálogos pretendidos. O quadro teórico foi delineado a partir dos escritos que os autores da pesquisa têm trabalhado em comum e nas suas respectivas áreas, buscando não respaldar a experiência artística, mas ampliar as fronteiras levantadas perante o assunto. Deste modo, questões suscitadas por Jacques Rancière constituíram pontos comuns, na sua defesa que a arte possui uma relação integral com a esfera política. Em *The Emancipated Spectator* (Rancière, 2009a), por exemplo, o autor estabelece ligações entre teatro e educação, colocando em xeque as teorias que equacionam a exibição do espetáculo à passividade do espectador. Os termos ativo e passivo são questionados por dividirem os que possuem capacidade e os que não a possuem. Ainda que o autor tenha utilizado em outro contexto, suas indagações ajudaram a pensar também a divisão do saber pelas narrativas totalizantes que se consolidaram ou constituíram no século XIX. Assim, ao propormos reconsiderar hierarquias processuais de concepção e execução, consideramos que somente a partir de outros pontos de vista é possível repensar as tradições assentadas pelas práticas. *Partilha do Sensível* (Rancière, 2009b) e *O Inconsciente Estético* (Rancière, 2009c) reforçam essas preposições.

O texto começa com uma advertência: "as receitas colecionadas neste livro podem ser seguidas à risca ou não..." e, é encerrado com sentenças que condensam o que os movimentos ondulantes e sobrepostos da narrativa esmaeceram em delicadezas

que não foram contaminadas pelo tempo e retornaram no subtítulo “dicas da receita”: “Sirva-se fria e só aqueça os lábios que lhe oferecer suspiros”. O texto não seguido à risca, é uma referência que serviu de eixo para estruturar questões comuns e outras que suas bifurcações permitiram.

As imagens e os sons dialogam com essas questões, entre o que permanece de brando, doce, suave e o “que foge por essa fenda bordada em ponto-cruz. “A gente é o que escapa. O que perde por falta de sal. Lágrima. O que açucara por medo da morte.” Em outro trecho, a narradora afirma: “Bordo eu aquilo que não fui, que quase deixei de ser se não tivesse segredos para essa receita que se abrigou no escuro avolumado onde repousam meus seios.” Nos subtítulos do texto estão os ingredientes principais da receita – clara de ovos, açúcar e raspas de limão – conjugado com sua poética temporal – da primeira noite, do segundo dia, de quando se entardece. Dos ingredientes da receita, o açúcar e as claras, pontuam o encontro das duas personagens e as raspas de limão o que restou na memória. Foi das subversões do texto que se extraiu o repertório imagético do vídeo. Dos ovos, são as cascas que aparecem em quase todas as imagens. Cascas que também pontuam todo o texto em seus vários momentos. Quando jogadas no lixo e continuaram brancas, quando o tempo tratou de amarelar, quando foram misturadas entre gravetos entrelaçados ao vento e pequenitudes. Cascas também como metáfora da pele da narradora que ficaram pela cama. Cascas ainda que são como poros largos porque “as mulheres sabem que as cascas recobrem suas vontades e quebram como ovos ao menor impacto”.

Uma segunda etapa do processo de filmagem e registro fotográfico foi realizada com a participação de uma equipe que se revezou entre produzir, atuar, filmar e fotografar. Como eixo, um roteiro elaborado por sensações que procuravam costurar a divisão do texto e também agrupar linhas demarcatórias, texturas e a apreensão do incomensurável: do que se esvaece, insiste e interrompe o que o tempo não corrói, estilhaça ou descarta no arquivo morto da memória. Uma mesma cena era captada simultaneamente por vários ângulos em fotos e filmagens. Das quatro horas de gravação e diversas imagens ficou pouco, mas decisivo material que, entretanto, só foi percebido como fundamental em momento posterior. Uma parte das fotografias digitais foi impressa, dessas, somente uma foi selecionada (Figura 1), por concordância dos pesquisadores, como sintetizando – na sua imobilidade, no seu congelamento o que se pretendia expor. Em sono congelado dorme aquela que pode ser a personagem principal iluminada pela projeção de outra figura feminina sobre ela, figura que não se vê com nitidez, que apenas sabe da sua existência quem a fez.

Do título ao argumento, o conto, convida a inúmeras releituras, já que sua aparente superficialidade é um embuste para os que não se permitem olhar entre as frestas ou fendas existentes na superfície dos silenciamentos sociais. Superficialidade e superfície foram termos que ressoavam na busca de síntese que fizesse submergir os enfrentamentos silenciosos que o corpo reivindica e os mecanismos de escape de quem guarda segredos íntimos com pulsões, secreções, resíduos, mas também na fluidez da memória de desejos inconfessáveis. Na terceira etapa das filmagens foi trabalhada a imagem do rosto, em preto e branco, protegida ou camuflada por uma superfície transparente de vidro. Os açoites que alteram a clara viscosa em espuma esbranquiçada de neve (viscosidade igual ao rastro deixado por uma lesma na parede, em uma das pas-

sagens do conto) foram substituídos por outros elementos, alguns presentes no texto outros imaginados nas sombras das aflições e questionamentos de Clara.

O vídeo foi dividido em dez cenas e seus entremeios sobrepostos. Inicia-se com as cascas ocupando o primeiro plano, quebradas, amontoadas e molhadas por gotas que caem suaves no lado direito da tela. Cascas entulhadas como as bonecas que Clara antes do tempo guardou, como as gemas que não pertencem à receita. Foi a chuva que não parou que permitiu a ausência de Afonso e também que Adna dormisse ali, na primeira noite. Gotas que são como o suor que invade por toda parte na proximidade de "um beijo que jamais deve existir" (Figura 2). O açúcar do segundo dia é o que se esvai no cotidiano ordinário com seus ritos rotineiros, que tenta domesticar sentimentos, que engrossa a superfície em camadas (Figura 3). O encantamento da lembrança é cada vez mais um trêmulo pano de fundo mais nítido e maior que a imagem em sombra do primeiro plano. Nas folhas do livro que são passadas o cotidiano que transcorre em sequência morna, sem surpresas, nos sentimentos que são domesticados e também porque diz a personagem: "Novamente e depois de tanto tempo eu quis refazer a receita, depois de receber a carta contando da sua visita, dos seus filhos, dos seus medos e das suas lembranças, que só tive coragem de ler à noite, sozinha e bem próxima à ardência do querosene."

Interessante pontuar que no registro dessas intersecções não foram sublinhadas apenas os passos de convergência, mas também os planos vazios, as contradições, o atrito entre as camadas, a sombra, o recorte em uma organicidade fragmentária que sugere sem significar, possibilitando ao leitor/espectador caminhos próprios diante do simbólico que a palavra suspiros performa a partir do momento que deixa de ser palavra, remetendo à preocupação de desdobrar percepções poéticas construídos no território onde as identidades na arte se tornam tão móveis como os fluxos da memória.

Figura 1. Fotografia selecionada para constar em todas as cenas.. Brasil, 2012. (Acervo do artista).

Figura 2. Fotografia, vidro, cascas e água. Brasil, 2012. (Acervo do artista)

Figura 3. Fotografia, vidro, gomas e secreções. Brasil, 2012. (Acervo do artista)

Referências

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2009a.

_____. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009c.

In memoriam ou poéticas da destruição: a história como processo de criação

Diego Kern Lopes (PPGA-UFES)
Silfarlem Junior de Oliveira (PPGA-UFES)

Orson Wells em “Guerra dos Mundos” produz o “fato histórico” da invasão dos marcianos, invasão esta que aconteceu apenas como informação. Tomando os acontecimentos históricos, e consequentemente a História, não como fatos ou estruturas absolutas, mas como discursos construídos, - aquilo que Ronaldo Brito (BRITO, 2005) chama de “experiência histórica”-, pretendemos, neste trabalho, analisar duas construções artísticas e culturais que problematizam a questão do uso do espaço público (territorialidade, institucionalização e intervenção) como espaço de manifestação discursiva que permite o processo de criação histórico.

Pensar a História como processo de criação é pensá-la como um jogo entre discursos. Tais discursos, invariavelmente, compartilham espaços e tempos semelhantes[1], sendo justamente essa semelhança o que permite que se relacionem. Aqui, nos ocuparemos de duas possibilidades relacionais entre discursos, a saber, (1) discursos que se simpatizam e (2) discursos que se antagonizam. Defendemos que, a partir desta distinção, os discursos são postos em ação no espaço público através do ato de “escrever” e do ato de “inscrever”. A justificativa do uso destes termos reside na etimologia dos prefixos. O prefixo latino “ins” que compõe a palavra “inscrever” denota “movimento para dentro[2]” enquanto que o prefixo latino “es”, como por exemplo em “escrever”, denota “movimento para fora”. Desta forma, podemos pensar o prefixo “ins” como um movimento de reação, de ação crítica, ao que é dado pelo o que está dentro. Sendo assim, a tônica da percepção da História enquanto processo de criação localiza-se na análise destes movimentos. Um de caráter projetivo que se “escreve” e outro de caráter crítico ao projetivo que se “inscreve”. Torna-se possível perceber a existência do jogo entre estes dois conceitos, pois “escrever” e “inscrever”, no movimento lógico e cronológico da História podem e, efetivamente, trocam seus lugares. Em outras palavras, em um momento um discurso pode ser “inscrito”, no espaço e no tempo, como algo

1. Aqui não estamos pensando na perspectiva física do espaço e do tempo, mas sim como dimensões que permitem a comunicação entre conceitos.

2. Somente aquilo que está fora ou não está dentro pode mover-se para dentro. Dentro, aqui, significa institucionalizado.

crítico e, logo a seguir, em função do jogo, pode passar a ser "escrito" como algo "não mais crítico".

A consolidação e sedimentação das práticas discursivas traz consigo uma carga valorativa que, consequentemente, acaba indexando sob parâmetros morais as ações e manifestações que se pretendem antagônicas. A História, enquanto processo de criação, de "escritura", cria e faz-se no mundo por uma poética da destruição, fundamentada em apagar (ou digerir) as inscrições da alteridade. Citamos como exemplo (que faz coexistir no mesmo espaço e no mesmo tempo o mundo antigo e o mundo contemporâneo) o conceito de "vandalismo" ou, como é denominado por alguns setores, "escrita vandálica[3]". Pois bem, "vandalismo" e "vandálico" derivam de "vândalo". O termo "vândalo" surge na história antiga para denominar o indivíduo pertencente a "tribo" dos Vândalos, um dos vários grupos bárbaros que invadiram e deram fim ao Império Romano do Ocidente (dando origem à Europa ocidental). Em outras palavras, "um vândalo" era "um bárbaro". Por sua vez, o conceito de "bárbaro" tem origem com os gregos, que designavam com o termo o indivíduo "não-grego". Os romanos assimilaram este conceito e passaram a designar com ele o indivíduo "não romano", incivilizado, aquele que estava fora e não compartilhava dos valores do império, ou seja, o estrangeiro, o outro. Neste sentido, é interessante perceber as forças valorativas que atuam e designam determinadas ações, determinadas manifestações discursivas, como "atos de vandalismo". Podemos pensar que a construção e uso, histórico, deste conceito, desta categoria de ação, é o que permite ao discurso que se escreve (a partir de regras morais que ele, igualmente, escreve e luta para manter) apagar o discurso que tenta se inscrever. Entretanto, como pode se perceber no processo de criação da História, esse "apagar", esse "destruir" nunca se dá de forma total ou plena. Por serem discursos, construções, essas ações/manifestações não possuem, em si, núcleos duros ou essencialidades que as definam. Para existirem, estes discursos, devem estar inseridos no espaço e no tempo. Coexistir no mesmo espaço e tempo, faz com que (1) os discursos estejam sempre em constante mutação alternando fases de adaptação e imposição e (2) só existam (sejam percebidos) enquanto discursos em função da relação que mantêm com outros discursos. O que podemos desdobrar disto, desta poética destrutiva da História enquanto processo de criação, é que um discurso tem sua existência oriunda de um paradoxo, pois só existe enquanto tentativa de eliminar aquilo que o faz existir. Em outras palavras: o que se "inscreve" só existe em função do que se "escreve" sendo o contrário, igualmente, verdadeiro.

Neste sentido, a fim de verificar estes apontamentos, apresentamos aqui uma ação do Artista pernambucano Paulo Bruscky. Intitulada por Bruscky de "Atitude do Artista | Atitude do Museu" (MARSILLAC, 2011), essa ação/manifestação ocorreu em 1978 na abertura do Salão de Arte Pernambucana. No muro do Museu do Estado, Bruscky, inscreveu a seguinte frase: "A arte não pode ser presa". Ao perceberem a inscrição, os funcionários do museu, que aguardavam a chegada do então governador Marco Maciel (empossado pela ditadura militar que comandava o Brasil neste período), colocaram-se a apagar a frase. Neste processo de apagamento, de destruição, acabaram escavando a face do muro que depois foi pintada/tachada com partes brancas para esconder os restos das palavras inscritas. Ao fim deste processo de inscrever/

3. http://www.cm-coimbra.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=966&Itemid=273

escrever, o resultado final acabava chamando mais atenção do que a ação original do artista. Disto, é interessante perceber: (1) o grau de antagonismo gerado por essa ação de inscrição (de manifestação de um discurso crítico), (2) o uso e geração destes espaços de confronto entre projetos discursivos, (3) as formas como a instituição, através de seus dispositivos, se mobiliza de forma ativa e reativa para "reescrever" sua história através da destruição da inscrição, (4) a relação e o movimento de troca entre "inscrever" e "escrever", pois, se em 1978 esta ação, esta inscrição, era categorizada como criminosa, como um ato de vandalismo, contemporaneamente, através de um doloroso e demorado digerir, escreve-se como parte da História da Arte do Brasil.

Figura 1. *atitude do artista | atitude do museu*. Paulo Bruscky, Recife, 1978. (Fonte: MARSILLAC, 2011)

Como já foi dito, o surgimento e existência da inscrição, do inscrever-se, depende do tipo de relação, dentro do espaço/tempo histórico, que esta manifestação tem com outros discursos. Neste sentido, ressaltamos que a inscrição sempre deve ser compreendida como uma ação e não como algo – como coisa – que tem sua permanência garantida por si. É uma intencionalidade discursiva que pode assumir diferentes formas.

Portanto, assumindo as diferentes formas discursivas, relataremos outra experiência artística dando sequência ao debate entre "inscrever" e "escrever".

Investindo na problemática "da perda de lugar do índio" na sociedade contemporânea (ou seja, no apagamento do discurso do outro) o Coletivo Maruípe em 2008-2009 realizou dentro do evento 8º Salão Bienal do Mar uma intervenção a partir da escultura de Araribóia. A proposta do coletivo, titulada "O Retorno de Araribóia", foi produzir uma réplica da escultura do índio para fazê-la circular pela cidade retomando a história de deambulações e incertezas do monumento. No entanto para produzir a replica do monumento que faria itinerância por pontos demarcados na cidade de Vitória o "Monumento ao Índio (Araribóia)" foi coberto completamente de gesso.

Figura 2. *"O Retorno de Araribóia"* (molde), Coletivo Maruípe, Vitória, 2008.

Dentro do processo de criação artística do Coletivo Maruípe sua proposta de intervenção, seu projeto, pretendia gerar a "multiplicidade" e o deslocamento da escultura e não seu desaparecimento. Entretanto para que fosse possível realizar a replica em resina da escultura original, o monumento ao índio permaneceu coberto de gesso por alguns dias. Quem passou por ali naqueles dias, na Avenida Beira Mar próximo a popularmente conhecida "Curva do Saldanha", provavelmente se perguntou se a escultura não estava sofrendo um novo episódio de vandalismo, uma vez que o arco e a flecha que a compunham haviam sido anteriormente subtraídos. Aqueles que por ali passavam poderiam considerar que a imagem do monumento estava sendo novamente "profanada".

Informando e tranquilizando a população sobre o acontecido o jornal A Gazeta publicou no dia 04 de dezembro de 2012 a noticia com o seguinte titular: "Escultura de Araribóia é coberta de gesso. Não é vandalismo. É arte" [4]. Antes de tudo, de entrada, percebemos como antagonicamente a palavra vandalismo e arte são colocadas em lados opostos. Para debater esta oposição, dando um passo atrás, antes mesmo de identificar as diversas modalidades de criação, - artísticas, narrativas, históricas, vandálicas, políticas-, as diversas categorias e seus sistemas valorativos, por um instante, vejamos todas elas em seu "grau zero" apenas como processos de construção.

Assim como no caso da intervenção "O retorno de Araribóia" foi necessário em certo nível até prejudicar a "conservação do patrimônio" para que pudesse ser levado a

4. http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2008/12/38635-escultura+de+arariboia+e+coberta+de+gesso+nao+e+vandalismo++arte.html

cabo o empreendimento de “ressuscitar” Araribóia, colocando em evidência a própria imagem do índio. Perguntamos se não é esse o mesmo caso do processo de criação de uma intervenção, de uma “inscrição” qualquer, que não conta com a legitimidade institucional. Para tornar possível seu gesto é necessário em certa medida “danificar” o lugar instituído (a parede imaculada, os espaços privados, os mitos consagrados) não para, em primeiro termo, destruir as paredes ou para danificar o patrimônio público ou privado, mas para fazer possível a colocação de sua “inscrição” no espaço. Ou seja, a questão de uma ação ser considerada arte (intervenção) e outra vandalismo (destruição) é uma questão de valoração moral ou uma disputa pela legitimidade da representação. Em realidade os dois destroem, os dois danificam, porém um ato é julgado de vandalismo e o outro de arte.

Percebemos então que de modo algum esta valoração parte de um pressuposto da ordem do processo de criação, parte a nosso ver da questão de quem tem direito de “escrever e inscrever” e quem não tem. Nos deparamos desse modo com uma das falhas do enquadramento historiográfico que ao tentar entender o processo de criação, a partir da delimitação de um campo qualquer, não é capaz, nesta perspectiva, de enxergar aquilo que não está dentro, mas nas bordas, o outro. Logo, a degradação é mais moral do que física. Portanto como afirma Jesus Carrillo o debate artístico do presente (os diversos processos de partilha do sensível) está calcado pelo conflito, pelas disputas, que nos remetem ao imperativo de construir “uma nova esfera pública não totalmente estetizada, na qual se articulam o poético e o político” (CARRILLO, 2012, p.28.).

Quanto à narrativa histórica, no seu processo de criação (e normalização), ao mesmo tempo em que constrói “as narrativas da alteridade” apaga a “superabundância de fatos” porque em seu movimento de estabilização os mesmos (a superabundância dos acontecimentos) dificultam o forjamento da consciência histórica, o arranjo uníssono e a compreensão dos enunciados. Nesse sentido, quando a notícia, - sobre a escultura de Araribóia, coberta de gesso –, pronuncia de modo antagônico que, comparativamente ao processo de inscrição vandálico, a ação do Coletivo Maruípe é arte, apaga-se a inscrição (a sobreposição de narrativas) para “escrever” mais um discurso que se simpatiza.

Portanto, podemos hoje falar do ocorrido como uma ação que em algum momento deixou de se “inscrever” como um discurso antagônico, para escrever um fato a mais nos discursos que se normalizam. Percebemos então, uma vez mais, que no movimento lógico e cronológico da História o ato de “inscrever” e o ato de “escrever”, podem e, efetivamente, trocam seus lugares. No entanto gostaríamos de salientar que ao contrário do que pode parecer não é o ato de “escrever” a história ou ato de nomear a arte que tornam estes discursos hegemônicos. Ou seja, não é a institucionalização posterior das ações que as tornam infrutíferas do ponto de vista da “inscrição”, mas a tentativa de apagamento da simultaneidade das narrativas, seu “estar entre”.

Tanto a narrativa histórica quanto a arte, acreditamos, só são frutíferas quando conseguem exatamente manter esta condição. Este “estar entre” que no processo de criação artística é denominado por Marcel Duchamp de “coeficiente artístico” (DUCHAMP, 2004) e no processo de criação da escrita historiográfica é definido por Ronaldo Brito de “coeficiente da realidade” (BRITO, 2005). O que os dois têm em comum como processo de criação é a verificação da simultaneidade entre: “fato” e “ficção”, entre “determinação” e “indeterminação”, entre “inscrever e escrever”. Por

último, como constatado por Linda Hutcheon (1988, p.113) via Paul de Man “A oposição binária entre ficção e fato não e mais relevante: em qualquer sistema diferencial, é a afirmação do espaço entre as entidades o que interessa”.

Referências

BRITO, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. In: DE LIMA, Sueli (org.). **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARRILLO, Jesus Maria Castillo. “O contador de histórias: poéticas e políticas da narratividade na cultura contemporânea”. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio (orgs.). **Narrativas, ficções, subjetividades**. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

COLETIVO MARUÍPE. “O Retorno de Araribóia”. In: Priscila Rufinoni; Samira Margotto. **8º Salão do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

DUCHAMP, Marcel. **“**O Ato Criador”. In: BATTCOK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: 2004.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. Cambridge: University Printing House, 1988.

MARSILLAC, Ana Lúcia M. de. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS,** Rio de Janeiro, 2011. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

Poéticas da criação das Paneleiras de Goiabeiras

Geyza D. Muniz (CAPES/ PPGA/ UFES)

Ofício de Paneleira de Goiabeiras

Em 2002, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras foi tombado como Patrimônio Cultural do Brasil, inaugurando o Livro de Registro dos Saberes.

De acordo com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), a partir da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovada em 2003, considera-se patrimônio cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural.

Conforme o Dossiê do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) 3 – Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (2006), o processo de produção das panelas de Goiabeiras conserva todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos. As panelas são da mesma maneira modeladas manualmente, com argila sempre da mesma procedência (Vale do Mulembá, em Vitória) e com o auxílio de ferramentas rudimentares. Após secarem ao sol, são polidas (Figura 1 e 2), queimadas a céu aberto e impermeabilizadas com tintura de tanino, ainda quentes. A qualidade do acabamento, da simetria, e da eficiência como artefato devem-se às particularidades do barro utilizado e a habilidade e conhecimento técnico das paneleiras, praticantes desse saber há várias gerações.

Figura 1 e 2. À esquerda, Paneleira produzindo panela de barro no galpão em Goiabeiras. À direita, panela de barro tradicional (frigideira) já pronta

Estudos arqueológicos reconhecem a técnica cerâmica utilizada como legado cultural Tupi-guarani e Una, com maior semelhança desse último. O saber foi apropriado dos índios por colonos e descendentes de escravos africanos que vieram a ocupar a margem do manguezal, território historicamente identificado como um local onde se produziam panelas de barro. Deste modo, Goiabeiras é definido como o lugar onde esse ofício de fabricar panelas ocorre por tradição.

O permanente consumo das moquecas e da torta capixaba da Semana Santa, valorizado pelos capixabas como uma referência na formação de sua identidade cultural, é uma das principais razões da continuidade histórica da fabricação artesanal das panelas de barro. Goiabeiras se transformou em um bairro urbanizado de Vitória, entretanto, ali continuam sendo feitas tradicionalmente as panelas pretas. Enquanto a cidade crescia, as paneleiras progressivamente se profissionalizavam e faziam do seu ofício uma visível atividade cultural e econômica do lugar, fortificando o sentimento de pertencimento dessas pessoas.

Como ressalta Carla Dias (2006), "a história da 'tradição' da panela de barro é construída a partir da ocupação de determinados espaços geográficos, de forma a demarcar territorialmente sua existência social" (DIAS, 2006, p.25).

George Simmel acredita que a permanência no solo é o fator que apresenta ao espírito a ideia de continuidade dos seres sociais, através de uma disposição no tempo e no espaço, manifestando progressivamente a passagem das gerações; deste modo, a unidade psíquica constitui a unidade territorial, e esta serve de sustentação à primeira (SIMMEL, 1976 *apud* DIAS, 2006). João Pacheco Oliveira (1998 *apud* DIAS 2006) declara que a base territorial fixa é um ponto-chave para apreender as mudanças sociais, pois afeta o funcionamento e a significação de suas manifestações culturais.

De acordo com Carol de Abreu (2001), a crescente procura pelas panelas de barro estimulou sua "imitação" através de técnicas que incluem o emprego de torno e forno, resguardando semelhanças de cor e forma, a preços mais competitivos, mas "ao custo de menor resistência, da perda na eficiência e do rompimento com a tradição artesanal do modelo original" (ABREU, 2001, p. 127), o que acaba por reafirmar o valor de referência das "autênticas" panelas de Goiabeiras.

Para identificar e distinguir a procedência das panelas de barro de Goiabeiras criou-se um selo de autenticidade (Figura 2) junto com a Prefeitura de Vitória, consequentemente, contribuindo para a formação da identidade do grupo e da tradição.

Figura 3 – Selo de Autenticidade das panelas produzidas em Goiabeiras

Walter Benjamin (1987) discursa sobre a reprodutibilidade técnica e a aura da obra de arte. Trazendo para o contexto das Paneleiras de Goiabeiras, percebe-se o sentido de aura pelo fascínio que a tradição da produção das panelas de barro deste lugar exerce sobre as pessoas. Muitos turistas preferem comprar as panelas diretamente no galpão onde elas são produzidas, uma vez que lá ainda se conserva o aqui e agora. Conforme Benjamin (1987) aponta, "o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo" (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Deste modo, percebe-se que as panelas de barro produzidas pelas Paneleiras de Goiabeiras são muito mais do que um objeto utilitário, pois carregam consigo uma carga simbólica representativa do povo capixaba.

Octávio Paz (1995), fala da beleza da utilidade dos objetos. Para o autor, "o artesanato não nos conquista unicamente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos; é daí que seja tão difícil desprender-nos dele" (PAZ, 1995, p. 5).

Paz (1995) afirma que o artesanato proporciona um prazer que se enquadra entre a utilidade e contemplação estética, uma vez que, por ser feito à mão e guardar as impressões de quem o fez, permite uma proximidade com o objeto não encontrada na obra de arte, pois proporciona o toque, não apenas a visão, provoca o sentir.

Paz (1995) propõe que "nenhuma obra de arte inicia e acaba nela mesma. Cada uma é uma linguagem num tempo pessoal e coletivo: um estilo, uma maneira... Cada obra de arte é um desvio e uma confirmação do estilo de seu tempo e de seu lugar: ao violá-lo, cumpre-o" (PAZ, 1995, p. 8). Assim também se dá com o artesanato das panelas de barro das Paneleiras de Goiabeiras.

Dias (2006) afirma que no caso do artesanato existe mudança, mas não perda da identidade. Ao contrário, esta carrega consigo um significado demarcador de fronteiras. Nesse sentido, Paz (1995) distingue o artesão do artista pela relação que ambos estabelecem com o tempo, com o fazer e com o espaço/tempo: no caso do artesão, a mudança é lenta e seu ritmo incorpora o entorno.

Embora as paneleiras de Goiabeiras carreguem essa tradição do fazer, elas não deixam de inovar em alguns aspectos, de modo a atrair mais clientes e diferenciar seu trabalho das outras paneleiras. Como exemplo disso verifica-se as formas diferenciadas das alças das tampas, como folhas, peixes e formas geométricas, além da inscrição Vitória - ES, conforme Figura 4, 5, 6 e 7.

Figura 4 e 5. À esquerda, alça da tampa em forma de folha. À direita, alça em forma de peixe.

Figura 6 e 7. À esquerda, alça da tampa redonda. À direita, alça em forma geométrica estilizada e inscrição de Vitória - ES

Para Costa (s.d, p. 2) “o que nos identifica é aquilo que nos difere. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência que é própria do lugar. O artefato original particulariza a experiência do homem no espaço tempo, confere significado e lhe dá sentido e razão de ser”. Deste modo, percebe-se a importância que o artesanato tem na personalização e identificação do indivíduo dentro da sociedade, na satisfação da necessidade do sentimento de pertencimento.

A globalização e a evolução dos meios de comunicação tem favorecido a rápida disseminação da informação e do conhecimento, o que facilita o acesso às culturas, porém pode fazê-la de forma superficial. Conforme Hall (2006), “na globalização o

indivíduo passa a ter uma identidade fragmentada ou várias identidades" e o artesanato tradicional contribui para o fortalecimento das raízes, da definição de um povo.

Dias (2006, p. 123) afirma que "uma forma de atribuir valor simbólico aos objetos é inscrevê-los na tradição, modificando seu significado ao incorporarem esta nova função." Antes, as Paneleiras de Goiabeiras produziam para uso próprio, hoje "o grupo constrói sua identidade através deste objeto, o que muda completamente o sentido de sua existência. A construção se afirma através da incorporação e manipulação dos mecanismos do mercado para a continuidade do consumo das panelas" (Dias, 2006). Conforme coloca Dias (2006), "as paneleiras inventam sua tradição, buscam uma legitimidade cultural, lutam pelo reconhecimento de seus artefatos como meio material e simbólico de sobrevivência do grupo".

Para as Paneleiras de Goiabeiras, o fazer dá a elas o sentido de pertencimento a um coletivo, pois foi a partir deste trabalho que elas passaram a existir como categoria, ocupando um papel de produtoras do objeto reconhecido como símbolo da cultura capixaba. Conforme coloca Dias (2006), "antes, era como se a panela existisse por si, as próprias mulheres não agregavam o que hoje reconhecem como 'tradição'". E continua:

> A criação da 'tradição' se deu a partir do momento em que elas passaram a pertencer ao sistema do qual a panela é símbolo, em que se reconheceram como integrantes desse símbolo. A tradição legitima o papel social por elas reivindicado e institucionaliza a categoria, transformando de tal maneira o significado do trabalho que este passa de informal a tradicional. (DIAS, 2006, p. 125).

Deste modo, percebe-se que, embora seja um saber realmente transmitido há muitas gerações, as paneleiras de Goiabeiras buscaram a legitimação dessa tradição lutando pelo reconhecimento público de sua herança cultural.

O fazer das paneleiras, herdado há diversas gerações, garante a essas mulheres (e a alguns homens) que adquiram uma identidade, um papel social dentro da cultura capixaba, embora nem sempre sejam valorizadas, conforme relatado por uma paneleira em pesquisa de campo. Ao mesmo tempo em que mantem viva uma tradição, as paneleiras também inovam em alguns aspectos, com o objetivo de melhorar suas vendas e se diferenciarem. Embora tenham o apoio do governo do estado e de outras instituições de fomento cultural, o ofício das Paneleiras de Goiabeiras precisa de uma maior divulgação para que consigam manter vivo esse bem cultural importante pra identidade do capixaba.

Portanto, o fazer, muito além de um processo de produção de um artesanato utilitário envolve aspectos culturais importantes para uma sociedade e necessita de cuidados para que esse conhecimento não se perca na contemporaneidade.

Referências

ABREU, Carol de. **Panela, caldeirão e frigideira: o ofício das Paneleiras de Goiabeiras.** In: *Revista Tempo Brasileiro*, 147 - Patrimônio Imaterial. Rio De janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e politica:** ensaios sobre a literatura e história da

cultura**.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTA, Andreia. **Indicadores culturais e o patrimônio imaterial:** caminhos para a legitimação da cultura e da identidade de territórios.

DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta:** A Tradição das Paneleiras de Goiabeiras, Vitória - ES. Rio de Janeiro: Mauad X: Facitec, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. **DOSSIÊ IPHAN 3 - OFÍCIO DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS**. Brasília: Iphan, 2006.

PAZ, Octávio. O uso e a contemplação. In: Artes decorativas I, Col. História Geral da Arte. Madri: Ediciones del Prado, 1995.

Registros de um patrimônio gráfico. Deambular e capturar imagens.

Helena Araújo Rodrigues Kanaan (PPGAV-UFRGS/UPV)
Roberta Rossato (Discente Licenciatura em Artes)

Tampas de ferro, olhos do subterrâneo.

O assunto deste artigo parte da ação de deambular praticada por um grupo de acadêmicos que experenciando a técnica da frotagem, no desejo de um olhar perceptivo sobre a urbe antiga e atual, desperta para inquietações acerca de 'histórias da cidade'. Elegendo espaços expandidos para a arte, reflete-se sobre as questões que as intervenções civilizatórias suscitaram nos modos de uso dos espaços urbanos, nas relações entre público e privado e na formação do imaginário. Da reverberação do olhar mais atento que percebe a potência da imagem diante de um contexto poluído, surge o grupo que registra ornamentos e tipografias com um século de existência, os quais ainda não haviam sido percebidos em toda a sua relevância.

As experimentações realizadas pelo coletivo, tem como foco, registrar pela fricção entre grafite e folha de papel, texturas e grafias da cidade. Valendo-se de ferramentas de observação, o grupo circula, ao mesmo tempo que sem rumo, munido de um objetivo bastante específico. Desta ambiguidade de sair a esmo e estar direcionado a um ponto de interesse, somos surpreendidos a cada novo passo por estruturas esquecidas no emaranhado visual que encobre a 'epiderme da urb'. Da vivencia no tecido urbano, da captura da imagem, da definição do objeto a ser frotado, surge uma pesquisa interdisciplinar, onde arte, design, patrimônio, e história, se concentram em um mesmo objeto: as tampas de ferro fundido utilizadas no sistema de saneamento de uma cidade que se impôs por essa preocupação com a higienização. A rede de águas e esgoto demarca pontos de fuga inscritos na paisagem urbana, olhos que lançam vertentes de um caminho não visto. Nelas encontramos datas, nomenclaturas, tipografias, que nos remetem ao início do século passado, conduzindo-nos ao imaginário daquela época.

Temos como finalidade desenvolver um programa de investigação, referindo a interdisciplinaridade existente entre a ação que nos leva a praticar a deriva, relacionada com uma técnica, fazendo perceber o entorno e as demandas de uma sociedade em continuo processo de contemporização apontando experimentações no âmbito do sensível. Isso se manifesta na prática e nas reflexões que discorrem, neste caso, por

disciplinas como a gravura, a comunicação visual e o design, além de contemplar um campo relacional e de complementariedade com a arquitetura e o urbanismo.

A experiência produz reverberação no corpo todo, estimulando os sentidos. Em sendo tomados pelos sentidos, temos potencializadas a nossa subjetividade e somos transportados para o perceptivo nas experiências que somam-se diariamente. A deambulação pressupõe permear por diversos territórios, e desta forma, o grupo transita entre o visível e o encoberto, entre o óbvio e obscuro. Vemos as tampas como arquivos heterogêneos que reúnem lugar, temporalidade e materialidades que contam histórias. O passado da cidade envolve o presente do artista, do morador daquela rua, e do transeunte, e neles promove possibilidades de releituras. As referidas tampas completam junto com os duzentos anos da cidade, cem anos de sua primeira fabricação. Permanência e inovação, dois aspectos que marcam a vida urbana (TOMEO, 2012). Eis o desafio, reconhecer o despertar da urbe, não só como reflexo das influências externas, mas como dimensão que recupera singularidades. Ver a arquitetura, o design e os espaços que se destroem mas se recuperam e se recriam constantemente.

É interesse do Grupo agir como elemento catalizador e dinamizador desses aspectos que interceptam nesse amplo campo relacional, projetando intervenções plásticas e interdisciplinares que contemplem as particularidades do entorno investigado, elevando o atrativo sociocultural, em beneficio da coesão cidadã e de uma identificação dos moradores com as atuações de melhora em seu espaço vivencial circundante.

A partir dos registros, somos seduzidos a compartilhar a experiência. Do perder de vista do horizonte em que originalmente as peças estão localizadas, as frotagens são inseridas na verticalidade, provocam e ressignificam. O envolvimento do público ocorre pelo embate nas ruas e posterior reconhecimento da imagem em seu deslocamento. Valorizar, proteger, preservar, resgatar e cuidar ‘aquilo que por vezes não vemos mas que sempre nos olha’. As frotagens-documento são imagens capturadas das calçadas e meio das ruas, para o papel, e levadas para espaços expositivos de arte e investigação que apontam para a reflexão sobre o sujeito e o contexto que o entorna.

Frotagem-documento. Fricções entre arte e história.

Registrar, promover costuras temporais do que foi, do que é e do que pode vir a ser, são premissas norteadoras das derivas que extrapolam o deslocamento físico e se propõem a uma reflexão que permeia temporalidades. Ao levar tais premissas para a área do patrimônio cultural de um povo, é necessário abordar o tema de forma multissensorial, introduzindo em um mesmo cenário, o real e o imaginário, situando o objetivo em contexto subjetivo.

O ato de imprimir, de tornar memória aquilo que ainda não está resignificado enquanto patrimônio e que narra histórias, é o que move o grupo e o faz pretender um olhar do ponto de vista simbólico, buscando importância social e cultural. Tempos distintos e distantes, o ‘peso’ do passado apropriado e traduzido quando do contato de superfícies de densidades antagônicas, tem ratificada no nosso objeto de estudo, a leveza do suporte e o ‘peso’ significativo da história que acompanha essas tampas de ferro fundido. Superfícies delicadas como a do papel (de kozo, 80gr) que suporta, no

melhor sentido que esta palavra pode ter, servem como berço que embala e recebe imagens vestígios, na ação gestual e vigorosa do artista que transfere imagens carregadas de desejos e intenções.

A revelação impressa, coloca em imagem um 'presente mantido', reconhece o passado e o traz para o tempo presente de forma visual e tátil, jogando com a temporalidade que trabalha e transforma a todo instante a superfície onde está gravada e a superfície a ser apreendida. A sobrevivência em imagem também pode ser pensada como uma sobrevivência imaterial, o registro físico como suporte do patrimônio sensorial. O modo frotagem visto como uma imagem em que o presente recebe o passado.

Fazemos aqui um recorte para pensar a imagem segundo Walter Benjamin. Assim como Warburg, Benjamin coloca a imagem no centro nevrálgico da vida histórica, exaltando para novos modelos de tempos, produzindo uma temporalidade dupla, resgatando e atualizando quando diz que " [...] esta capacidade de fazer presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Isso significa que ela acende a faísca do explosivo que habita naquilo que foi." (BENJAMIN, 2006). Imagens dialéticas, as quais Warburg havia proposto como polaridades. A isso nos alerta uma condição para não implicar à imagem gravada na tampa a ser somente documento e não impor às frotagens uma imagem do absoluto, mas poder considerá-las como elementos de uma história anacrônica e de uma significação sintomática aberta e complexa, pois reúne presente vivido e passado latente. A imagem nos traz a sobrevivência.

O espaço urbano como lugar de criação e subjetividades.

Desde que começamos a pesquisa, tínhamos a clareza da aparente insignificância do contexto visual em que transitaríamos, mas naturalmente, a partir do estreitamento da experiência, a coisa em si foi tornando-se cada vez mais potente. O registro produz não só a 'segunda' imagem, mas atua no sensível do indivíduo a partir de elementos que acolhem e realimentam o dia a dia redescoberto.

Girando em torno de um fazer cartográfico, a proposta não propõe o localizar, mas sim o deslocar, propiciando um transito entre pessoas, objetos e imagens. Não delimitamos um trajeto e deixamos que o olhar seja fisgado pelas tampas, realizando um traçado sem fronteiras, passeando em um espaço nebuloso no qual privilegiamos pontos de referencia no imenso campo de passagem. Passagem do tempo, da história e das artes. Passagem dos pés, que caminham sobre calçadas e meio das ruas onde estão os objetos de estudo. Produz-se assim um movimento que afeta o espaço. Todos os caminhos são possíveis e por vezes desmembramos o grupo durante a deambulação provocando encontros, desencontros, repetições e variações que fazem a poética do dia. O espaço museal urbano como conjunto de partes justapostas em que vamos pela repetição, despertando para possíveis desvios. "Um campo que pode ser traçado independentemente de toda métrica, de toda grandeza, constituído de intervalos e movimentos, não por marcos fixados." (BRISSAC, 2008). Trabalhamos com uma rede na qual não temos medidas exatas, são grandezas moventes de uma cidade, distâncias críticas entre situações.

Os indícios encontrados são sugestões aos olhos que percebem e articulam os rastros num resgate, releitura e fruição de narrativas. Nos propomos assim a estabele-

cer relações como um jogo ao modo dos situacionistas, os quais já mencionamos neste artigo, e que viam como o principal habitante do espaço dinâmico o *homo ludens*, definição para o homem que

> "[...] atua sobre o seu entorno, interrompe, muda, intensifica seu micro contexto imediato. Mais do que uma espaço de trabalho, o espaço dinâmico era considerado objeto de jogo, e isso impulsionava a demanda pela mobilidade e variabilidade de suas ambiências e estruturas. Uma vez que, contrários ao rápidos deslocamentos, tornava-se imperativo intensificar e complicar o uso do espaço, potencializando o jogo, a aventura e a exploração." (ANDREOTTI; COSTA, 1996).

A proposta deste, prevê o jogo com o uso de materiais de arte que exigem um olhar mais atento para texturas, maleabilidades, transparências, fricção, e registro da imagem, e o uso do corpo, que se desloca, se abaixa, se espicha, fazendo-se valer como expressão, entrosamento e sociabilização do indivíduo, uma maneira de entendimento do próprio corpo, das construções e afirmações substanciais, das relações e expressões sociais. A mão que acaricia e desvela, pois é a partir do gesto que segura o grafite e fricciona sobre o papel delgado, que a imagem aparecerá. O corpo que deambula propicia o encontro com um momento anterior, recriando uma memoria para o futuro. O trabalho é feito em grupo, o que também é essencial no processo.

Das tampas sobreviventes, encontramos as que apresentam ainda hoje a beleza e imponência da época de sua instalação. Preservadas e cultivadas por politicas que entendem ser o patrimônio cultural um bem a ser estudado, conseguimos conter as agressões do tempo e do homem. Com as tampas e a análise de suas imagens gravadas, podemos pensar que estamos sempre sujeitos a transformações. "Cada novo sintoma nos reconduz à origem." (DIDI-HUBERMAN, 2006). Cada nova frotagem captura e reconfigura um passado.

Considerações finais

Como reverberações comuns a esse conjunto de ações exercidos pelo grupo, a partir da deambulação, apontamos a redescoberta e a reconstrução de lugares e objetos ativados pela percepção. O laboratório urbano é um espaço museal de vivência em que artista e público atuam com o movimento de seu corpo, intervindo, participando da imagem, lançando o próprio corpo no corpo da cidade. Com isso somos levados a refletir sobre manifestações híbridas recorrentes na arte e na sociedade contemporânea, em que a imagem potencializa o lugar da experiência e a abertura para percepção, possibilitando ativar lugares, conferindo-lhe usos diferenciados dos habituais.

O trabalho de extensão e pesquisa promove encontros com antigos moradores e donos das primeiras fábricas de tampas, visitas aos arquivos já quase esquecidos dos órgãos de saneamento, registrando e relendo imagens gráficas, compreendendo as origens e a consolidação do trabalho em ferro fundido e como este gerou, a partir do século XIX, um importante desenvolvimento industrial (tecnologia e equipamentos), estético (ornamentos de rua) conhecendo a história das fundições, dos empresários, dos desenhadores e a sua importância ao nível da produção e do capital, investigando sobre os planos de saneamento e necessidades da época das primeiras tampas produzi-

das, publicando estudos sobre os primeiros e mais importantes projetos gráficos para as industrias do setor nessa cidade (XAVIER, 2006).

A visão do projeto como deambulação, relembra um aspecto de descoberta, de construção de situações, trazendo à tona imagéticas do percurso que os antigos moradores trilharam para construir a cultura que hoje herdamos e que podemos revisitar propondo novos olhares. Reforçamos assim os conceitos de deslocamento, trânsito, passagem, nos quais podemos ressaltar o andar e não o chegar.

Referências

ANDREOTTI, Libero, COSTA, Xavier. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* (catálogo). Barcelona: Actar, 1996, p. 12.

BENJAMIN, Walter. *Livro das Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 147. BRISSAC, Nelson Peixoto (org.). *Arte cidade* . São Paulo: SESC, 2008, p.28.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.128. TOMEO, Daniela. *Historia del arte - Las ciudades. Arte, arquitectura y diseño en los siglos XIX y XX*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2012, p. 41.

XAVIER, Janaína Silva. *Chafarizes e Caixa d'Água de Pelotas: Elementos de Modernidade do Primeiro Sistema de Abastecimento de Água*. Pelotas: UFPEL, 2006. Monografia, p. 96.

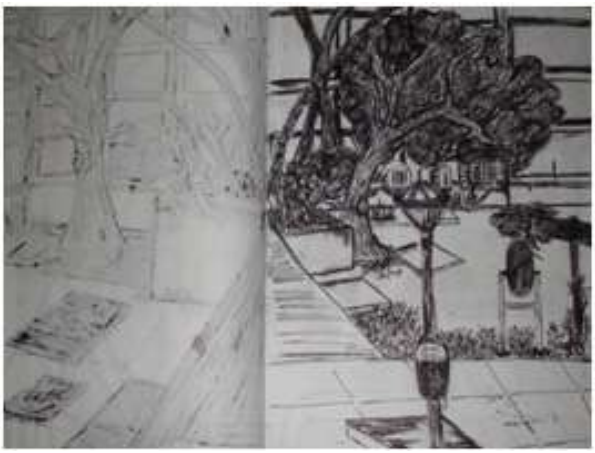
MEMÓRIA AFETIVA: LUGARES E REGISTROS (O PROCESSO CRIATIVO DE DOIS ARTISTAS)

Inah Durão Cunha (UFES/NEAAD)

Notas para o não-esquecimento

Nesse artigo abordo o processo criativo de dois artistas capixabas, Luciano Boi e Luciano Cardoso. Como resultado desses processos vemos trabalhos completamente distintos mas, o que nos interessa aqui é exatamente os processos e não necessariamente os resultados. Os dois produzem muito, exatamente antes da obra pronta. A obra pronta não é tão reveladora quanto os cadernos, blocos de desenho, cadernetas, pedaços de papel, e o que estiver à mão no momento da "poda". Chamo de poda fazendo mesmo uma analogia ao que nasce desenfreadamente e que de tempos em tempos, se faz necessário podar. Lembrando o dadaísta Hans Arp que diante do espanto do colega Hans Hichter que via as suas formas "brotando de suas mãos como capim" disse: "O que queres? Essas coisas crescem em mim como as unhas do pé. Preciso cortá-las, e elas voltam a crescer". (Hichter,1993)

Em Luciano Boi percebemos que o excedente da produção se faz premente quando diz, "é estranho minha forma de produzir, não faz diferença estar com alguém ou não, é instintivo, um vício(me considero viciado em produzir)". Ainda que esses registros diários e compulsivos, para Boi pressuponham um resultado a ser exposto. Já para Luciano Cardoso o caderno "não é um lugar fechado, mas o pontapé inicial de um processo, uma ideia e mesmo um trabalho finalizado: alguns traços e pensamentos acabam resolvidos neste lugar, não há porque transfigurá-los para outro suporte". É dessa incessante forma que produzem. Por vezes as telas ficam em segundo plano, quase desnecessárias. Quando o caderno não está na mochila - o que é coisa rara - eles falam sobre os seus percursos traçados.



Figuras 1 e 2. Luciano Cardoso, Cadernos de registros, 2005/2012. (Acervo do Artista)

Usam muito a fala - para quem quiser ouvir, para dar forma aos pensamentos. Pensamentos de lugares e de situações. Pensamentos de memórias, de lembranças que os afetam. Memórias e lembranças afetivas. Daí surgem os desenhos, e dos desenhos pinturas e das pinturas, proposições. O silencio é a obra pronta. Esses registros nunca expostos em galeria são as pistas deixadas pelos artistas para que possamos nos aproximar um pouco mais da gênese da obra acabada. Essa, cada vez mais, ao longo da história vem perdendo espaço para o processo. E os espaços das galerias darão conta de provisoriamente guardarem esses afetos, essas memórias dos artistas.

Em Luciano Boi, seus registros são povoados por espaços de bares, vida noturna, fumaça de cigarro em meio à luz cambiante de interiores obscuros. Imagens que repetem múltiplas formas de uma poética *underground*.

Figuras 3 e 4. Luciano Boi, Caderno de Registros, 2011. (Acervo do Artista)

Luciano Cardoso traça em seus cadernos espaços vazios, tectônicos, povoado de silêncio, que pressupõe um olhar de fora físico denunciando um lado de dentro afetivo do artista. Seus cadernos, como ele próprio diz, funcionam como uma memória ativa, "não aquela que serve de lembrança de algo acontecido, mas como marcadores de ações vividas".

Segundo Fayga Ostrower (1978), o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, em diferentes tempos, integrar experiências já realizadas com outras que ainda pretende fazer. Para o artista – penso eu - os cadernos de registros ampliam em muito os territórios da memória para além da nossa capacidade, precária, de armazenamento de lembranças. Reforçando a interpenetração da memória no poder imaginativo do homem , Fayga diz que,

> Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante relembrado constitui uma situação em si nova e específica. Haveria de incorporar-se ao conteúdo geral da memória e, ao despertá-lo, cada vez o modificaria, modificaria-se em repercussões, redelineando-lhe novos contornos com nova carga vivencial. (OSTROWER, 1978)

A memória do artista se amplia portanto, no ato de criar, sempre estabelecendo novas interligações e configurações (Fayga, 1978), e que ele, o artista, busca registrar através dos cadernos os quais ,posteriormente, virá a ser a memória da própria obra.

Provocações

Ninguém melhor do que eles, aqueles criam, Luciano Boi e Luciano Cardoso, para falar sobre esses caminhos que percorrem totalmente sós mas que os cadernos, as falas, as paredes os unem. São superfícies que pressupõe as imagens. Tão importantes quanto elas, as imagens. Uma forma de indagar a obra através do processo. Para isso transcrevo aqui o teor dessa entrevista-processo trazendo uma outra voz para as imagens que lá ecoam como apêndice da memória. As indagações abaixo foram formuladas como provocações para descrição da poética dos artistas a partir deles mesmos.

1. Qual a relação dos cadernos com a obra pronta?
2. Os cadernos são uma forma de pensar a superfície? Ou eles são a superfície?
3. Existe uma contenção no que diz respeito aos desenhos/registros?e Ou uma expansão?
4. Pensando o processo criativo como uma série de conexões, solitárias e coletivas, como você descreveria o seu próprio processo?
5. O artista (você) o pensa (o processo de criação) como fazendo parte de algo que é um meio para atingir um fim?
6. Os cadernos funcionam como suporte extra para a memória? São os próprios pensamentos? São obras? Não são quase nada? Me diz.

RESPOSTAS... Luciano Cardoso

Figuras 5 e 6. Luciano Cardoso, Cadernos e registros, 2012. (Acervo do artista)

"Em meu trabalho com os cadernos de registro não penso neles com um projeto/estudo para um trabalho a *posteriori* – eles funcionam como uma memória ativa sabe, não aquela que serve de lembrança de algo acontecido, mas com marcadores de ações vividas. A cada registro há uma inserção de dados/pensamentos e experiências presentes – como um acumulo, um olhar contaminado pelo momento do registro: passado + presente = imagens formadoras de um trabalho/obra em potencial, digo desta maneira pois as imagens marcações e proposições traçadas não se tornam, em sua maioria, um objeto depois. Elas permanecem como traços/trabalhos produzidos no momento de suas construções. O que pode - e às vezes acontece – ocorrer é um redimensionamento destes para determinados modos de apresentação do material que escolho como fragmento a ser mostrado. Parece uma reflexão um tanto confusa – mas este percurso de transformação do registro em obra não est muito claro para mim. Penso que os rabiscos cometidos contêm estes vários tempos e é difícil precisar e mesmo estabelecer uma relação desta natureza. Enfim - meus cadernos estão nesta condição obra quando os construo e, como tudo mais que produzo, é difícil pensar e elaborar modos de apresentação destes.

Penso que são meu continente imediato, algo que tenho as mãos no instante aqui/agora – seguindo por este caminho eles são superfícies possíveis, mas passiveis de transgressões, guando oportuno – não é um lugar fechado, mas o pontapé inicial de um processo, uma ideia e mesmo um trabalho finalizado: alguns traços e pensamentos acabam resolvidos neste lugar, não há porque transfigurá-los para outro suporte/lugar. Na verdade não preocupo muito com tipo de material – tenho cadernos de material reciclado, construídos com sobras de outros cadernos e catálogos e papeis que encontro e utilizo em trabalhos que desenvolvo.

Figuras 7 e 8. Luciano Cardoso, Cadernos de registros, 2009. (Acervo do Artista)

Meu caminhar é pautado por contaminações, idas e vindas, me permito reformatar tudo que estou a construir – quaisquer superfícies que construo são passiveis de mudança durante o processo de trabalho. Mesmo meus registros primários podem e sofrem alterações: estou sempre a revisitar meus traços e rabiscos – os que estão ao meu alcance. Esta ação torna possível o meu trabalho, é condição de sua existência enquanto um pensamento que não se esgota na obra plasmada: o que me chama atenção e me dá mais prazer neste labutar com os materiais e o potencial que esta colocado ao me impor o esforço hercúleo de transformar matéria em ideias e provocações – meu trabalho esta em criar e não em solucionar problemas.

Arte não é meio – pelo mesmo motivo que explicitei acima, não a vejo com um *modus operandi* para atingir algo – como uma peça que se encaixa em determinada engrenagem. Eu a penso mais como um motor – um fomento para continuar a trabalhar, construir alguns objetos para desconstruir várias certezas e estabilidades conceituais nesta estrutura cartesiana que permeia os nossos pretensos objetivos de ordem prática – penso que, simplesmente, algumas coisas não se encaixam e não estão em harmonia. Eis minha questão: trabalho com vontade e muita sede de em propor algumas interações entre acultura – a (com)vivência – e a natureza – a experiência vivida. Neste ponto parece que a memória e o recurso que me atrevo a chamar de registro – uma rememoração de algumas destas vivências/experiências é o que me move ao labor de meu olhar confuso e desassossegado. Meus cadernos são minha memória ativa/viva, reapresentada ao meu olhar a cada instante. Não conseguiria produzir sem eles, digo sem sua provocação e fomento – estes são o lugar das inquietações constantes em meu pensar/sentir. São o lastro das dúvidas que ficam como algo que não se esgota:

Meu trabalho toma corpo através da construção e, também, apropriação de pensamentos e formas encontradas em condição de desuso. Eu os utilizo para construir superfícies que buscam, para além da literalidade da figuração e do discurso - seja este cromático, geométrico ou mesmo informal da abstração – potencializá-los, afirmando

-as como elementos norteadores do espaço em que estão inseridas. Peças construídas industrialmente vão ganhando novos contornos e formatos onde a superfície se recria como depositário de memórias/signos que estabelecem um vínculo direto com as questões envolvendo a estrutura das experiências e lugres vividos. Coisas que, anteriormente, eram afetos/objetos, com suas funções e lugares específicos, tornam-se abjetos (amnésia). Abjetos que são reformulados para existirem novamente como objetos (obras) estéticos. Sem perder seu status anterior, como um resíduo que não pode se apagar.

RESPOSTAS... Luciano Boi

Figuras 9 e 10. Luciano Boi, Cadernos de Registros, 2011. (Acervo do Artista)

(Os cadernos) Fazem parte do meu dia a dia, não ando sem eles em momento nenhum da minha semana, estão sempre por perto para esboçar, começar um trabalho ou concluir algum que esteja em andamento.

Acredito que em alguns momentos eles são (*formas de pensar a superfície*) em outros não, é como se fosse uma coisa só.Não me preocupo em conter nada, tudo que faço acabo guardando e pensando como poderá ser usado lá na frente, a expansão é como se fosse o produto final daquela produção, no caso uma exposição.

É estranha a minha forma de produzir, não faz diferença estar com alguém ou não, é instintivo, um vício (me considero viciado em produzir). Considero meu processo longo, o fato é que eu nunca fico em um só trabalho (daí a demora), chego a começar cinco ou mais trabalhos ao mesmo tempo, e quando me vem uma ideia nova, abandono os que estão em andamento e começo mais um, as vezes olho meu caderninho e minhas pastas que vivem comigo onde vou e me assusto com a quantidade de trabalhos que estou fazendo.

Figuras 11 e 12. Luciano Boi, *Seringas*, 2011. (Acervo do Artista)

[...], eu simplesmente produzo, o resultado, o fim, eu nunca sei se foi atingido ou não! E é tudo junto, memória, afetividade, pensamentos, obra, o fato é que, o que produzo, tento sempre dar um bom acabamento, não tenho tempo livre em casa, e os intervalos que tenho no meu dia a dia, utilizo-os para realizar meus trabalhos, é como disse antes, não saio de casa sem meus cadernos e pastas com vários tipos de folhas para desenho, além do meu estojo com lápis variados, canetas, tinta aquarela(que estou em uma pesquisa forte) e alguns pincéis.

Conclusão

Palavras a título de conclusão não caberiam aqui, principalmente quando falamos de processos. Processo é o inacabado. O que não se esgota. Pelo contrário, abre possibilidades para novas propostas. Cada caderno de artista, com seus registros traçados em forma de desenhos palavras, constitui uma situação nova que vai se incorporando a outras e outras situações e configurando, além de um tempo externo, que é a própria materialidade do objeto, configura-se também em um tempo interno do autor.

Referências

HICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.
OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 2010.

A COR EM PROCESSO NAS CARTAS DE VAN GOGH

Letícia Felix da Silva (PUC/SP)

Introdução

O crítico genético busca conhecer a obra a partir de sua construção e para isto conta apenas com alguns fragmentos, vestígios de um momento criativo que permaneceu cristalizado no tempo, índices do artista em ação. A partir da análise desses fragmentos as lacunas vão sendo preenchidas, as respostas vão se revelando e o pesquisador pode desvendar o percurso da construção da obra.

A relação do artista com a cor pode ser vista como um aspecto de seu processo de criação e para alguns artistas esse é um aspecto fundamental de sua arte, conferindo-lhe grande destaque em seus documentos de processo.

Os documentos de processo são registros do processo de criação que permanecem mesmo após a concretização da obra, guardando informações capazes de permitir que se vislumbre o percurso de criação, podendo ser anotações, diários, esboços, maquetes, anotações ou cartas. Ao longo do processo de criação de um artista, os documentos registram hipóteses que são formuladas, testadas, experimentadas, possibilidades de obras, reflexões, enfim, tudo o que possa ter contribuído de alguma forma com a criação. As cartas de Vincent Van Gogh abrangem seu processo de criação desde antes de se considerar um artista; elas registram o caminho percorrido desde os primeiros traços de desenho até a descoberta da cor. Não temos em mãos os registros de processo de uma obra ou de um determinado período, mas o registro de toda uma trajetória artística.

Van Gogh deixou um legado de 819 cartas, das quais 651 foram destinadas ao irmão Théo. Embora a finalidade das cartas seja estabelecer um diálogo com o receptor, percebe-se que muitas das cartas escritas por Vincent adquirem o tom de um diário. Em alguns períodos chegou a escrever mais de uma carta por dia, com relatos de sua angústia, dor, expectativas, interações culturais e de que forma seu fazer artístico se desenvolvia.

Seguindo a idéia deste trabalho, vamos olhar as cartas com foco no modo do artista ver e se relacionar com a cor considerando-se três períodos distintos. O primeiro período é o mais escuro de sua obra, o período em que começa a pintar e que reside

a maior parte do tempo no norte europeu; o segundo período é o período parisiense, quando o artista se aproxima e recebe influência impressionista e, ainda, quando conhece as gravuras japonesas; consideramos que o terceiro período é o da verdadeira busca pela cor, quando Vincent se muda para a região do Mediterrâneo, buscando luz, cor e características semelhantes às que propiciaram as gravuras coloridas japonesas.

As cores que Van Gogh usava eram escolhidas minuciosamente, as pinceladas eram carregadas e extremamente expressivas, o movimento faz a tela transbordar em energia e provocar sensações. Criou sua própria linguagem artística, não aceitava normas e regras estéticas, pois, para ele, o fazer artístico era uma válvula de escape emocional. Sempre foi muito perturbado emocionalmente, instável, sofria de crises de depressão e momentos de êxtase, alternando ciclos de internações, crises e trabalho árduo, culminando no suicídio.

A luz do norte

A primeira fase da obra de Van Gogh é caracterizada por questões sociais e cores escuras, marcas do trajeto que sua própria vida percorreu. Esse foi um período de conflitos emocionais intensos, decepções amorosas, dúvidas vocacionais entre arte e religião, entre ser ou não ser artista. Trata-se de um período de descobertas – não apenas de técnica, mas, também, descobertas pessoais.

No período do norte, Vincent possuía uma paleta repleta de tons escuros e pesados, bem como os mestres que admirava, em destaque Millet. Era adepto do estilo realista, que objetivava retratar da forma mais fiel possível a realidade. Foi aluno de Mauve, que definiu como mestre do cinza (Carta nº 590). Van Gogh também tinha verdadeira fixação pelas classes trabalhadoras menos favorecidas, que gostava de retratar em seu cotidiano, ou seja, em locais mal iluminados, úmidos e sombrios, condição que requeria o uso de tons sóbrios e escuros. Tais pontos justificam facilmente os tons de sua paleta.

Contudo, fatores subjetivos também podem ter contribuído para a constituição desta paleta quase monocromática. Ainda estava profundamente ligado à religião, o período como pregador nas minas do Borinage ainda estava muito vivo em sua lembrança, e era patente sua preocupação com as questões sociais. Ademais, estava envolvido em graves crises familiares, sentia-se rejeitado por praticamente todos à sua volta, inclusive pelas mulheres que lhe interessavam.

Não obstante, no período estudava teorias da cor e já admirava Delacroix, que considerava o maior colorista de todos os tempos (Carta nº 682). Neste período, em que dava seus primeiros passos como pintor, Van Gogh já demonstrava o desejo de progredir no uso da cor, no domínio da técnica e já falava que sentia que certa sensibilidade estava despertando para o uso da cor (Carta nº 371). No entanto, Van Gogh ainda não conhecia técnicas de coloração como aprenderia em Paris com os impressionistas e ainda não era capaz de explorar a cor em toda sua potencialidade, como faria em Arles. Portanto, concluímos que o uso dos tons mais escuros, além de ser uma representação realista das condições de luz e cor locais, era devido, também, as técnicas de coloração que o artista conhecia na época.

A luz da cidade luz

Vincent estava vivendo um momento da descoberta sensível da cor. Em suas cartas observamos descrições minuciosas – e até poéticas – de imagens a partir do ponto de vista da cor. Consideramos que esta é a época da descoberta das possibilidades da cor, quando começa a perceber que é possível expressar através das cores, possivelmente mais do que através da forma.

Durante os primeiros meses em Paris sua pintura ainda estava muito presa a regras miméticas sobre a forma e a cor. Somente depois de algum tempo em contato com pintores impressionistas e recebendo a influência do ar vanguardista que ali se instaurara, sua obra toma um novo rumo, muito mais leve e colorido e torna-se capaz de captar a fugacidade do motivo com um olhar poético. Conforme Metzger e Walther (2006, p. 253), "Agora (...) descobria o poder expressivo do momento fugaz, do fluxo da vida".

O período em Paris foi fundamental para o desenvolvimento das habilidades coloristas de Van Gogh. O contato com a técnica impressionista e pontilhista despertou-lhe para uma nova forma de percepção da luz e da cor. Os estudos das obras japonesas ajudaram-no a avançar no conhecimento de perspectiva e na divisão espacial, mas os japoneses não davam grande atenção à questão da luz, ao contrário dos impressionistas, e Vincent soube encontrar sua própria maneira de lidar com a luz.

Estes conhecimentos foram determinantes para sua nova fase, a busca pela cor em todas as suas possibilidades.

Entendemos que neste período realmente começa a sua procura pela cor, e essa busca vai além da técnica ou do conhecimento intelectual sobre as cores; é uma busca pela luz ideal, pela intensidade das cores, pelos tons puros. É uma busca singular e com caráter poético. Van Gogh escolheu buscar a cor no sul, pois já ouvira muitos outros contarem sobre a riqueza de luz e cor que havia no sul. Além disso, acreditava que encontraria no sul condições de luz, clima e ambiente semelhantes às do Japão para pintar.

A luz do sul

Nesse período Van Gogh atinge o apogeu da coloração. Tudo em seu trabalho é cor, como ele queria quando se mudou para a região do Mediterrâneo. Para o nosso foco – cor –, consideramos esta como a fase final de seu trabalho, visto que não é nossa pretensão considerar alterações plásticas, gráficas ou em sua pincelada. Entendemos que a cor conquistada no sul permanecerá até o fim, ainda que sofra modificações de tonalidade ou intensidade.

Nos primeiros meses no sul, Van Gogh trabalhou incessantemente e é possível perceber a influência impressionista, especialmente na série de pomares, mas Vincent já possuía um estilo próprio. De acordo com Metzger e Walther (2006, p. 333), os pomares retratam uma variação entre o impressionismo e um estilo totalmente individual.

Na carta nº 682, Vincent justifica ao irmão a importância de ir ao sul para os coloristas, explicando que até mesmo o maior colorista de todos, Delacroix, julgava

importante ir ao sul e até mesmo à África, para conhecer as verdadeiras cores e seus possíveis contrastes.

No sul, Van Gogh passa a ver o norte como a ausência da cor (Carta nº 628). Ao observarmos as obras que produziu em Arles, é possível perceber como as cores vão se tornando, aos poucos, mais vibrantes e intensas. Van Gogh estava descobrindo novas perspectivas para o uso da cor: A possibilidade de se expressar através da cor em si (Carta nº 707).

Escreveu muito e muitas vezes sobre o sul, descreveu a beleza e os encantos do lugar para diversos correspondentes, deixando claro o quanto estava encantado com a região, como na carta nº 683 em que diz "Eu não consigo exprimir toda a beleza que vejo, mas isso me absorve de uma maneira que eu me deixo pintar livremente sem pensar em nenhuma regra.".

Já internado em Saint-Rémy, escreve ao irmão que é de seu conhecimento o que o motivou a ir ao sul e se atirar ao trabalho: era seu desejo ver outra luz, observar um céu mais luminoso que lhe permitisse ter uma idéia mais precisa das cores dos japoneses, e, acima de tudo, queria ver o forte sol do sul, pois sabia que, sem conhecê-lo, não poderia compreender as pinturas de Delacroix a partir do ponto de vista da execução e da técnica e porque sentia que as cores do prisma são veladas no norte. (Carta 801).

Van Gogh sempre se preocupou com as questões da cor, não obstante, ao chegar ao sul, esse interesse cresceu e atingiu seu ápice. Passou a se interessar mais pela cor do que pelo desenho e nutria um profundo desejo de se expressar mais através da cor do que da forma (Carta 673).

Na carta nº 663, Van Gogh diz ao irmão que não quer apenas representar o que tem diante dos olhos, mas quer usar as cores de uma forma arbitrária a fim de se expressar melhor. Exemplifica comentando sobre um retrato no qual estava trabalhando (Figura 1), um artista que tem grandes sonhos e que trabalha da mesma maneira que um rouxinol canta, ou seja, por ser da sua natureza. Ele diz que esse homem é loiro, mas na pintura o loiro de seus cabelos tem que ser ressaltado com tons de laranja, cromo e amarelo-limão. No fundo ele não poderia pintar a parede do aposento, ele pintaria o infinito. "Faço um fundo simples, porém do azul mais rico e mais intenso que eu puder preparar." E com essa combinação simples pode obter um efeito que julga misterioso: "Uma estrela no azul profundo".

Assim, temos o relato de como o artista quer pintar além do que simplesmente vê; ele quer imprimir em suas obras os elementos que estão além da sua percepção visual. Trata-se de exprimir sentimentos, sensações e impressões subjetivas.

As palavras do próprio artista denotam que procurava mais do que simplesmente representar as cores com as quais o sul estava lhe presenteando. Ele queria exprimir algo além do que a sensação cromática que os olhos vêem; e relata a angústia por algumas vezes não conseguir exprimir as coisas como ele as vê ou sente. Em alguns momentos diz que para expressar as coisas da forma que gostaria é preciso exagerar no uso da cor e fugir um pouco das cores reais (Carta nº 663), é preciso usar cores sugestivas capazes de criar emoções (Cartas nº 683 e 676).

Deste modo, concluímos que ao longo de todo o seu percurso artístico Van Gogh buscou a cor. Porém, a cor que procurava não era a cor como os olhos vêem, era uma cor permeada de subjetivismo. Mesmo quando ainda estava no norte e não tinha plena consciência disso, essa tendência já era latente. Essa tendência indefinida e vaga o impulsionava a encontrar a cor ideal e, para isso, partiu para o sul em busca de luz.

Desta viagem ao universo criativo de Van Gogh resta-nos compreender, também, que ele não buscava pertencer a nenhum movimento artístico. Tudo o que queria era poder exprimir sensações.

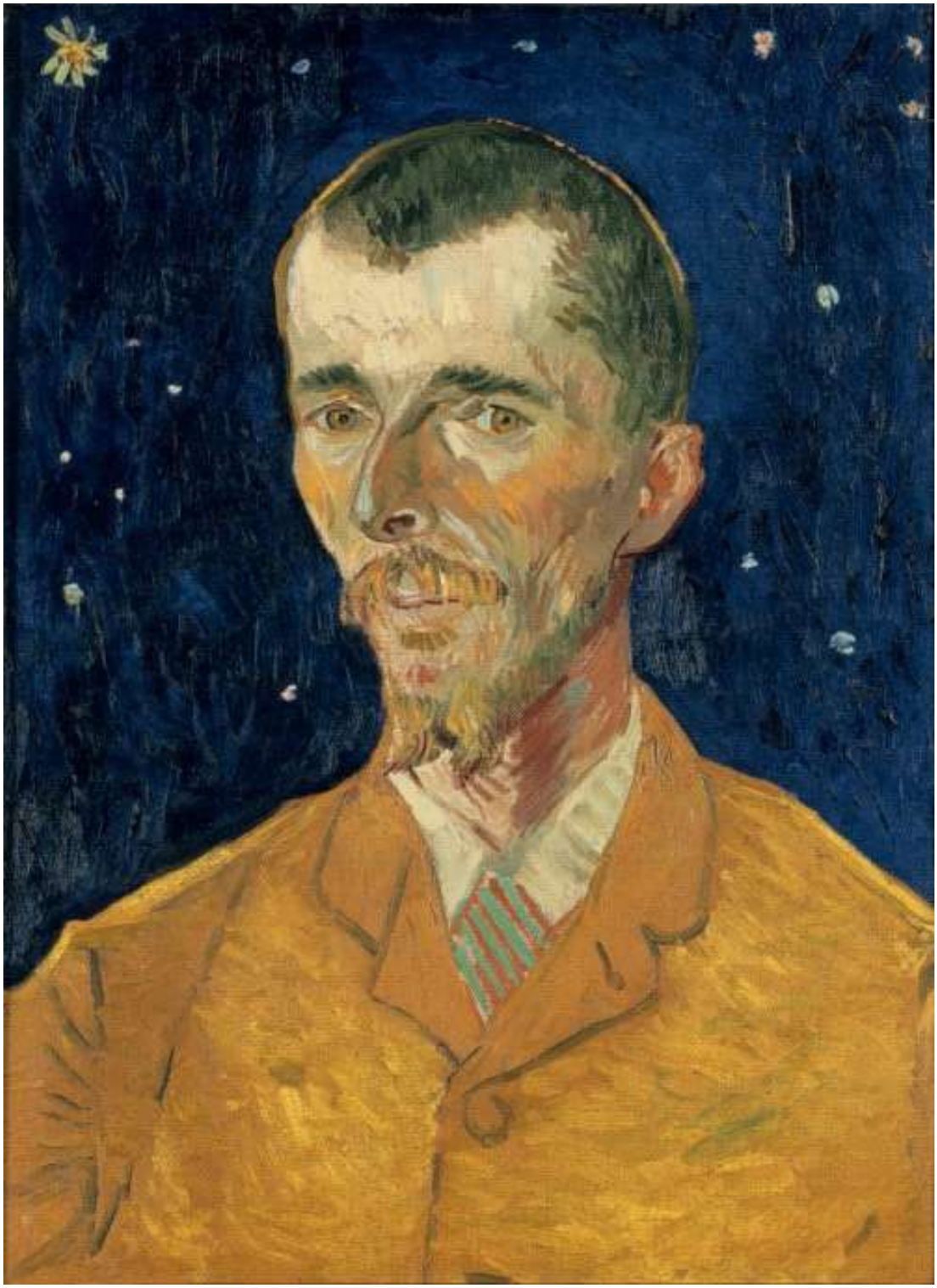


Figura 1. Retrato de Eugene Bock (O poeta), 1888. Museu D'Orsay. Óleo sobre tela.

Referências

METZGER, Rainer; WALTHER, Ingo. Van Gogh – Obra completa de pintura. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Colônia: Taschen, 2006.

SALLES, Cecília A. Redes da criação: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

Sites

Mantidos pelo Museu Van Gogh para consulta das cartas e das obras:
http://www.vangoghletters.org/vg/
www.vangoghmuseum.com
http://www.vangoghgallery.com/

Identidade Cultural: a imigração de Willem de Kooning em analogia aos conceitos de Stuart Hall

Luiz Carlos Leite (CAPES/PPGA / UFES)

Origem e destino

A migração tem sido uma constante escolha, na esperança de prosperidade para várias populações e indivíduos de diversas áreas de atuação, ou mesmo a dos que não possuam uma qualificação que possam "facilitar" sua sobrevivência em seu destino. Logicamente algumas das atividades que um indivíduo possa exercer possuem uma característica especial, a de ser absorvida como uma atividade desterritorializada, ou seja, que tenha sido inserida no âmbito global como em hipótese as artes plásticas e a música. Esta colocação se refere aos tipos de produção que não tenha características culturais locais, como por exemplo, uma obra naif, que tenha como tema um acontecimento local repleta de simbologias, o que tornaria difícil a compreensão por culturas diferentes.

Segundo Hall (2003) "na situação da diáspora as identidades se tornam múltiplas" o que nos remete além de uma absorção da cultura local pelo imigrante, em uma troca com o meio, atribuindo um caráter cosmopolita ao lugar, em conseqüência o indivíduo se torna uma pessoa "diferente". Esta diferença ou assimilação possui um caráter diverso, em que novos hábitos ou maneiras de pensar passam a fazer parte do cotidiano e da identidade, o que pode levar a limites extremos como a mudança do próprio nome em função do novo lugar, o que teria acontecido a um dos artistas que mais teria influenciado Kooning, nascido na Armênia otomana hoje Turquia, Vostanik Manoog Adoyan adotara o nome Arshile Gorky (1902-1948), um dos precursores do Expressionismo Abstrato.

Embora Kooning seja oriundo de um grande centro como Rotterdam, ao desembarcar em New York em 1926, teria sentido a primeira barreira, a do idioma, onde teria comentado que quase não falava inglês. Kooning como a maioria dos imigrantes teria trabalhado em empregos que não dependiam de uma maior desenvoltura na língua do país, exercendo o trabalho de pintor de casas (HESS, 1961).

A condição de imigrante, segundo Hall (2003), gera uma característica natural de aproximação com indivíduos de locais de origem próximas, ou seja, no caso de Willem estar próximo de comunidades de imigrantes de origem comum ou mesmo

que tenham interesses comuns, talvez associados à necessidade de sobrevivência ou de conforto junto a culturas similares. Outra condição inerente seria a qualidade de ser de outro lugar, no caso de Willem, ser holandês, com todos os arquétipos introduzidos na cultura local. Seria uma condição em hipótese comum aos imigrantes, independente dos seus países de origem.

A imigração individual ou mesmo gradativa de um país desenvolvido para outro, se diferencia primordialmente quanto a diásporas históricas ou involuntárias proporcionadas por um sistema de dominação, quanto foram os legados do império, em um processo de "espalhamento" devido à pobreza ou falta de oportunidades, mas nos dois casos com uma "promessa de retorno redentor" (HALL, 2003). Em contrapartida um processo de deslocamento gradativo ou anterior proporcionaria a criação de um núcleo acolhedor como teria ocorrido com "*Holland Town*" se tornando uma região de imigrantes holandeses em Nova Iorque de modo similar à *chinatown*, que gerou núcleos ainda em outras cidades como Londres e São Paulo. Uma particularidade importante destes núcleos seria a "condução" ou poder de atrair mais imigrantes quanto maior forem as colônias.

Embora o contato direto com outra cultura o imigrante manteria suas ligações com o passado, como um cordão umbilical que chamamos de tradição (HALL, 2003). kooning em sua arte, traria consigo a tradição dos Países Baixos do retrato, da representação seja de paisagens ou da figura humana como Vermeer e Van Gogh.

A formação do trabalho de Willem, em Nova Iorque, além de suas idéias próprias sobre pintura e conhecimentos adquiridos na Holanda (Academie voor Beeldenke Kunsten en Teechniske Wetenchappen), teria toda uma gama de museus e artistas locais, onde a influência se torna clara, sobretudo quanto à direção ao Expressionismo Abstrato.

Segundo Hess (1961) uma grande influência em seu trabalho teria sido Gorky considerado um dos pioneiros do abstracionismo informal, onde dividiram o mesmo estúdio por vários anos em fins da década de 30.

Embora a diferença de temperamentos seja notável entre eles sendo Kooning mais contido, e Gorky considerado mais inflamado como personalidade pública no mundo da arte, a interação entre seus trabalhos se tornam visíveis, sobretudo no início da década de 40, ao ponto de Willem ser considerado por alguns autores um discípulo de Gorky (HESS, 1961).

Pertencimento e identidade

Embora a notoriedade de se tratar de um pintor famoso, e o foco da mídia adquirida também por uma vida trágica, a questão de ser um "*Armenian-American artist"*, ou mesmo "*American, born Armenia"* como Gorky, onde da mesma forma de Kooning *"American, Born Netherlands"* como citados no MOMA, poderiam remeter a uma questão de aceitabilidade ou de apropriação de uma celebridade, que em hipótese carregaria um sentido de "identidade dupla" termo usualmente utilizado quando se trata de um imigrante ou pessoas de características raciais diferentes da maioria da população local. Quanto maior o sucesso do indivíduo, maior a tentativa de torná-lo integralmente

local, ou seja, um genuíno cidadão com todas as prerrogativas legais, em detrimento a indivíduos não desejados, que teriam à sua frente uma barreira do “nós e vocês”.

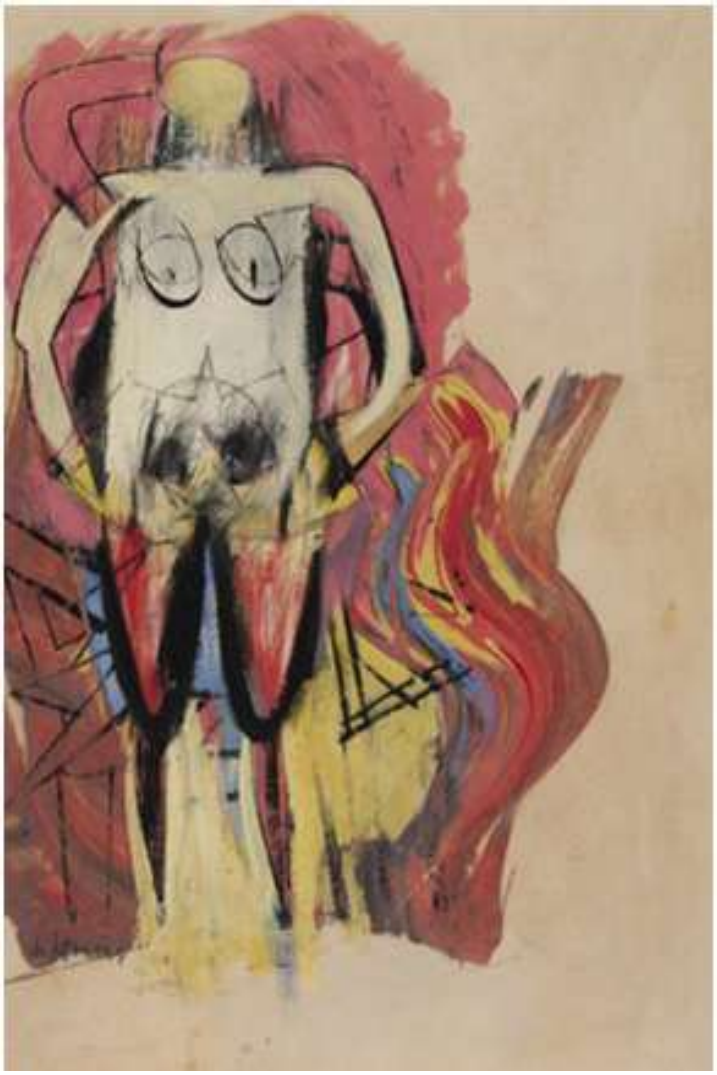


Figura 1. Willem de Kooning, Woman, 1949/50, esmalte e carvão em papel montado sobre tela 59.8 x 41.4 cm. (MOMA collection)

Apesar destas considerações a identidade do imigrante seria a soma de suas experiências e vivências, não sendo mais o mesmo indivíduo que deixou sua terra natal, da mesma forma que o lugar também se transforma com as contribuições culturais oriundas de outros lugares. Segundo HALL (2003) “Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ser, mas de se tornar”.

> Em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, a globalização vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio “Iluminismo” ocidental. As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processes das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas

> e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. (HALL, 2003, p.44-45)

O lugar então, em hipótese, sendo influenciado se torna múltiplo, mas em constante transformação, os bens culturais de um lugar devem ser objeto de preservação, negociadas não como uma contraposição a novas culturas, mas mantidas como fator de identidade de um povo, uma tradição. Certamente que influências, como a proporcionada pela globalização pode redirecionar a atenção de uma comunidade, causando perdas e desinteresse das populações por tradições locais. A globalização cultural é desterritorializante, em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais impulsionadas pelas novas tecnologias afrouxam laços entre cultura e "lugar". (HALL, 2003, p36)

No caso dos Estados Unidos, parece absorver somente o que é inerente ou similar à sua própria cultura, em contrapartida seu processo de colonização cultural proporcionados pela mídia e por produtos de consumo avança vorazmente com interesses econômicos ou de impor seu "modo de vida", sistematicamente introduzidos "[...] a cultura americana ameaça subjugar todas que aparecem impondo uma mesmice cultural homogeneizante o que tem sido chamado de McDonald-lização ou Nike-lização, seus efeitos podem ser vistos em todo mundo (HALL, 2003).

Lugares e influências

Após sua integração, e sua internacionalização, proporcionadas pela máquina da propaganda, este artista faria parte então da cultura americana, da mesma forma que Gorky. Neste processo o país de origem ficaria com orgulho de ser a terra de uma celebridade, uma personalidade reconhecida em todo o mundo, e conseqüentemente "distribuída" para vários países.

Em detrimento a isto a produção artística local permanece sem a contrapartida de um mercado amplo, e também os grandes espaços de arte, como galerias e museus voltam seus olhares para artistas internacionais, ou locais que conseguiram algum reconhecimento fora, aprovados pelo "controle de qualidade internacional".

O que Kooning pode realizar foi seu próprio desenvolvimento em direção a uma arte própria, ou seja, o desenvolvimento de seu trabalho voltado a suas vivências, influenciando e sendo influenciado em uma cidade que seria a miscelânea de várias culturas. Sua intenção ao migrar além da prosperidade desejada por todos, seria um contato com um lugar que proporcionasse o conhecimento de vários estilos ou mesmo com obras do passado, visto que diferentemente de hoje, não haviam as facilidades proporcionadas pelo grande número de alternativas como várias publicações, TV a cabo e a internet. Promovendo agentes globalizantes que facilitam a penetração de outras culturas. Kooning teria sido um gênio romântico em uma época, pois pode afirmar suas próprias idéias, um representante de uma tradição. No mundo atual devido à sua fragmentação, não se pode mais criar gênios, pois não existe mais tradição.

Na contemporaneidade, este processo de rápido acesso a outras culturas promovidos pelos meios de comunicação segundo Hall (2003), gradativamente descentralizam a promoção de bens culturais, ou seja, o grande centro cultural estaria aos poucos se desfragmentando. O que estaria em jogo não seriam as origens, mas sim as dife-

renças, que devem ser negociadas como tradições independente de valores estéticos, como cultura de um povo.

Kooning continuando a ser um artista em constante processo de transformação, produziu não uma arte holandesa, mas sim uma nova arte criada por todo um processo de contribuições e influências que vão desde Kandinsy à Gorky, o lugar lhe deu um novo caráter, uma nova "direção", que em seu tempo lhe proporcionou a condição necessária para uma arte original.

O que as suas obras nos remetem, são momentos de mudanças, onde o naturalismo estava sendo contestado, em virtude de novas propostas que aconteciam simultaneamente, já uma característica do modernismo, mas que intensificou com a contemporaneidade.

O uso de carvão e materiais diversos como papel aplicado sobre a própria tela servindo de superfície pictórica aponta para o desejo de mudanças e transições que ocorreram na década de 40. Os artistas tinham suas atividades intuitivas, trabalhos e pesquisas que os colocavam em efetivo processo de experimentação, em conjunto com a necessidade de sobrevivência em uma sociedade dinâmica o "mundo moderno". Kooning não rejeitou o passado, mas se valeu dele como tudo que pudesse utilizar. Sua longa vida deixou um grande número de obras, sua última mostra, realizada na Gagosian Gallery, com telas pintadas na década de 80, teve a mais recente encontrada datada de 1988, aos 83 anos.

Referênacias

CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

GOODING, Mel. Arte abstrata. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

HESS, Thomas B. Willem de Kooning. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

HESS, Barbara. De Kooning. Köln: Taschen, 2009.

LOWVEN, Alexander. *"Prazer". Uma abordagem criativa da vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1970.

MOMA, Museum of Modern Art. *Willem de Kooning, the collection*. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3213>

GAGOSIAN GALLERY in: "The last Beginning" New York. Disponível em: < http://www.gagosian.com/exhibitions/21st-street-2007-09-willem-de-kooning/>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: < http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210002690 >

Memórias, espaços e narrativa moventes

PROCESSO DE CRIAÇÃO E CRÍTICA INFERENCIAL NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA MURAL

Marcela Belo (PPGA/UFES)
José Cirillo (CNPQ/FAPES/PPGA /UFES)

Introdução

Compreender o processo de elaboração da obra de arte as tramas por que passa a criação artística, buscando definir no fluxo de reflexões registrado pelo artista durante a germinação da idéia, os contornos da futura obra acabada. Assim pode-se definir o campo de pesquisa do pesquisador da crítica genética.

Rabiscos, esquemas, desenhos, anotações e outros registros, feitos tanto de forma organizada e racional quanto lançados caoticamente ao papel que o artista busca controlar na materialização de suas idéias são matéria-prima de extrema riqueza para o pesquisador, que vai assim desenhando, pouco a pouco, um possível mapa por onde pode se guiar na tentativa de percorrer os caminhos que levaram o artista a sua obra.

Este artigo tem por objetivo apresentar parte dos estudos em andamento para a investigação crítica do processo de criação do artista plástico brasileiro Raphael Samú, tendo como recorte sua obra musiva mural, mais especificamente o mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, em Vitória. O contexto no qual esta obra foi elaborada e as motivações que levaram à sua criação também fazem parte desta investigação.

O mural em questão foi projetado e construído na década de 1970, o desenho foi elaborado em setembro de 1974 e a finalização da obra em 1977. Tem como medida 168,27 m² e a técnica empregada foi o mosaico.

Para dar início a este estudo faz-se necessário observar um breve relato da vida do artista bem como sua chegada à Vitória e sua produção local. A partir daí passaremos ao estudo do mural em questão sob a perspectiva da crítica genética. Como base metodológica, também será considerada a crítica inferencial, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de um quadro, do historiador Michael Baxandall, proposta em seu livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*.

Baxandall sugere que uma obra de arte é fruto da intenção do artista, constituída por seu Encargo e Diretrizes Específicas. Tentaremos apontar tais questões relacionadas à obra analisada.

Sobre o artista

Raphael Samú nasceu em São Paulo em 1929, sua mãe era romena e seu pai húngaro; escolheram o Brasil para viver. Em 1948, um amigo de seu pai que já havia estudado Belas Artes começou a lhe dar aulas de pintura e no ano seguinte, 1949, foi aprovado para ingressar na Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1958 Samú foi contratado para trabalhar na divisão de mosaicos da Vidrotil, empresa fabricante de pastilhas de vidros fundada em 1947 em São Bernardo dos Campos - São Paulo, onde ele trabalhou até 1961. O trabalho nessa fábrica foi de suma importância para o seu aprimoramento nessa técnica. Em 1961, no contexto da federalização, a Universidade Federal do Espírito Santo precisava contratar professores qualificados, então, Raphael Samú e sua esposa Jerusa, que também era artista plástica, candidataram-se a esses cargos. Seus currículos foram aprovados pelo conselho da Escola de Belas Artes e no ano seguinte mudaram-se para o Espírito Santo, onde ele lecionou até 1989.

Paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú começou a desenvolver aqui no Estado seus trabalhos em mosaico, foi com esse trabalho que Samú se tornou mais conhecido.

Processo Poético

A proposta deste trabalho é compreender aspectos que podem ter sido auxiliares no percurso de Samú em direção à produção do mural da UFES. Nesse sentido, para uma melhor compreensão das escolhas presentes no projeto poético desta obra, consideramos a crítica inferencial proposta por Michael Baxandall (1985), em seu livro *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros* como um caminho orientador para o processo metodológico deste trabalho. Uma vez que permite realizar inferências sobre as possíveis causas que levam a produção de um objeto artístico em certas circunstâncias. Desta maneira, procura-se resgatar a atmosfera social e cultural da época a fim de observar sua possível influência na concepção plástica dos trabalhos do artista.

Sobre o conceito de “intenção” Baxandall afirma que se aplica mais à obras que aos produtores, pois não se trata do estado psicológico ou particular do artista, e sim numa série de fatos e circunstâncias que envolveram o artista na concepção de tal obra. Ele explica que “a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL. 2006. p. 81). Ele propõe refletir acerca das causas de uma obra e suas explicações históricas, chamando este estudo de “crítica inferencial”, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de um quadro.

Na tentativa de analisar a obra do mural da UFES sob a perspectiva de Baxandall começaremos apontando o *Encargo Geral* da obra em questão: Raphael Samú foi convidado a fazer o mural da UFES, ou seja, recebeu uma encomenda.

A “encomenda” do mural partiu do então Reitor Máximo Borgo (mandato: 1971-1975), influenciado por uma iniciativa tomada, neste mesmo sentido, na Universidade de Minas Gerais, segundo relato do artista. A finalidade deste projeto seria a humanização do novo Campus, retratando a vida universitária capixaba.

Para chegar ao objetivo final, construção do mural da UFES, o artista precisou passar por algumas diretrizes específicas, as quais tentaremos classificar. A primeira delas diz respeito à técnica empregada: o mosaico.

Segundo Isabel Coelho (2003) as obras em mosaico que são executadas no nosso país a partir dos anos 1940 passaram a ser utilizadas no tratamento de superfícies murais, como obras de arte, projetadas de acordo com os novos princípios de integração arte - arquitetura.

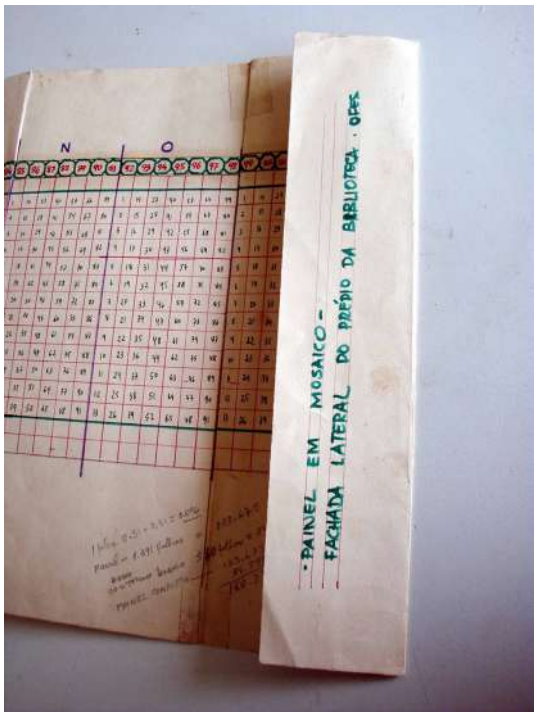
No Brasil as indústrias de pastilhas de vidro tiveram um papel muito importante no fomento e viabilização da produção de mosaicos. Contratavam artistas plásticos, ou não, para criar, ampliar e executar mosaicos. Em depoimento Samú afirmou que os artistas mandavam o projeto para a fábrica para "ampliação", às vezes interferiam na sua execução, mas de maneira geral a execução do mosaico ficava a cargo dos coordenadores de equipe das fábricas. Como vimos anteriormente, Samú ocupou este cargo na fábrica de pastilhas da Vidrotil, e veio para o Espírito Santo trazendo este *know how* adquirido lá.

A execução do mural da UFES: um processo revisitado

O início da década de 1970 marcava não só a consolidação do espaço da nova Universidade Federal, mas também do Centro de Artes e de seus cursos no contexto universitário capixaba. A nova universidade começava a tomar seu lugar e demarcar seu territorio científico, acadêmico e cultural no estado. É nesse contexto cultural que no norte da ilha que move a necessidade de que a UFES demarque-se e se faça ver para a cidade. Um grande mural que discutisse a universidade e suas diferentes funções seria uma forma de se inscrever na paisagem da cidade. Interessa-nos para este artigo, os modos de produção desta obra, especificamente os procedimentos que envolveram o seu processo de criação. Para tal, lançamos mão dos procedimentos metodológicos da crítica genética e de processo, e o estudo específico dos documentos e arquivos dessa obra (Figura 1).

Pode-se observar ao acompanhar os registros de Samu sobre a construção do painel da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) que os procedimentos adquiridos na Vidrotil foram decisivos na elaboração e execução do projeto. O projeto (figura 2a) foi elaborado em setembro de 1974 juntamente com a confecção de um croqui (figura 2b), em papel vegetal.

Figura 1. Composição rosa, 1981. Técnica mista sobre tela, 70 x 50 cm.
Coleção Luisah Dantas, Vitória. Foto: Jorge Luiz Mies.



Figuras 2 a e 2 b. À esquerda: Detalhes do projeto. À direita: Detalhe do Croqui
Fonte: Fotografias da autora

Em março de 1975 foi feita a ampliação do desenho original através de um aparelho de projeção chamado epidiascópio, sobre papel em tamanho real. O desenho era então colocado sobre a superfície da mesa e passava-se então ao corte e a colocação das tesselas sobre o papel. Uma a uma elas cobriam o desenho de acordo com as cores escolhidas pelo artista, e até o momento eram apenas ajeitadas sem a utilização de ne-

nhum tipo de cola. Esse trabalho foi feito junto a sua assistente, Elizabeth Mangueira Cabral, alunos e técnicos administrativos do centro de artes e de diversos cursos da Universidade, professores e quem tivesse interesse em ajudar.

Uma sala do centro de artes foi preparada para a realização deste projeto. Grandes mesas modulares foram confeccionadas, medindo de 0,50 por 1,50 m que parafusadas uniam-se umas às outras, copiando o modelo da fábrica da Vidrotil.

Além do encargo que se colocava em curso com a execução da obra, outro aspecto permeou o fazer desse mosaico com relação à técnica empregada foi o ensino do mosaico. Como professor, ele aproveitou a fabricação do mural para ensinar a técnica do mosaico aos alunos da Universidade.

Retomando aqui nosso referencial de análise, buscamos novamente Baxandall, em suas reflexões sobre encargos e diretrizes. O autor diz que "[...] o Encargo em si não tem formas; as formas começam a surgir das Diretrizes" (2006, p. 84). Partindo deste pressuposto, uma das diretrizes a serem consideradas por Samú foi o local definido para a construção do mural.

O local escolhido para receber este mosaico foi a fachada lateral externa do prédio que sediava a então Biblioteca Central da UFES (figura 3). Uma arquiteta, juntamente com o Reitor, pediu a opinião do Samú quanto à localização do painel. Ele disse que o local era apropriado, tinha boa visibilidade, pois era de frente para a avenida, mas alertou que havia uma questão a ser resolvida: a estrutura da parede, pois a mesma já se encontrava comprometida, com rachaduras.

Outra diretriz que devemos considerar são o contexto histórico e os diálogos culturais evidenciados na obra e em seu processo. Em sintonia com os acontecimentos da década de 1970, a obra (figura 4) reflete questões relativas à sua contemporaneidade: como por exemplo, a epopéia lunar, a pesquisa científica e a criação dos computadores. Parece que a intenção do artista foi mostrar a ficção antecipando a realidade.

Figura 4. Desenho do mural da UFES, 0,24 x 1,68 m, 1974
Fonte: Acervo da UFES, Campus de Alegre. Fotografia da autora

A leitura do mural feita da esquerda para a direita do observador trás uma possível idéia de evolução científica. A primeira cena é a história em quadrinhos, de autoria de Alexander Raymond, que narra à saga de Flash Gordon, Dr. Hans Zarkov e Dale Arden a bordo de um foguete em direção ao planeta Mongo. Samú era fã destes personagens, em 1973 foi publicada no Brasil, pela Editora Brasil-América (Ebal), uma edição especial de *Flash Gordon no Planeta Mongo* (figura 5) o qual ele adquiriu e possui até hoje. Inspirado nestes personagens, Samú desenhou a primeira parte do mural.

A segunda cena retrata a chegada do homem à lua abordo do módulo lunar. Aqui vemos claramente a conexão entre a ficção e a realidade. Samú nos conduz do universo ficcional de Flash Gordon (personagem criado em 1934, por Alex Raymond) ao fato histórico de domínio sobre o universo: "um grande passo para a humanidade", para

parafrasear um dos astronautas da vida real que operam a aventura. No dia 20 de julho de 1969 a missão Apollo 11 pousou na superfície lunar e Neil Armstrong foi o primeiro homem a caminhar em solo lunar. Este acontecimento, transmitido para o mundo todo, foi representado no mural pelas imagens do módulo lunar e da figura de um astronauta (figura 6).

Figuras 5 e 6: À direita: Livro em quadrinhos Flash Gordon, coleção de Raphael Samú. À esquerda: Detalhe do mural: o astronauta. Fonte: acervo da autora

Na parte central do mural um aluno utiliza um microscópio, provavelmente retratando a pesquisa acadêmica. Para compor esta imagem o artista passou por um importante processo, no qual ele mesmo explica: "Aproveitei para dar um sentido mais realista ao retrato de um aluno de engenharia fotografado pelo professor Walace Neves. Fotografia essa realizada em auto-contraste e onde obtive um resultado novo para painéis grandes, dando uma idéia de retícula. Que pode, fugindo ao tradicional, fazer uma fusão visual com o distanciamento do observador". (SAMÚ, 1977, p. 2). Como pode ser observado a seguir (figuras 7 a 9).

Figuras 7 a 9. Acompanhamento do processo de criação da imagem de pesquisador para o painel. Fonte: Documentos de Raphael Samú. Fotografias de Walace Neves, 1977.

Na seqüência seguinte, o artista retrata os alunos reunidos em grupos no campus (figura 10), trajados de acordo com a moda da época: calça jeans de diversos modelos. Aqui outra forte evidencia do diálogo de Samú com a cultura de seu tempo. A imagem do jovem associada com o uso de calças de brim azul índigo tornou-se um ícone da juventude e de modernidade no campo da moda. Assim fica claro que há um diálogo

do artista com seu tempo e que intencionalmente ele lança mão de elementos icônicos de uma época para gerar o efeito de sentido pretendido com a obra.

Já a última parte do mural coloca em evidência a logomarca da UFES (figura 11), os cartões perfurados (com os números correspondentes ao lado) e um imenso computador da década de 1970.

Figuras 10 e 11. Detalhes do mural. À esquerda: alunos. À direita: logomarca da UFES
Fonte: Fotografias da autora

Observa-se que o contexto social e cultural interferiram diretamente sobre a obra de Samú, revelando padrões de intenção revelados no estudo do processo de criação desta obra. Suas escolhas partiram de situações vividas por ele no momento de criação da obra. O artista construiu suas diretrizes pessoais, segundo Baxandall: "ele o fez como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais." (BAXANDALL. 2006, p. 87)

Conclusão

Raphael Samú transformou elementos de seu convívio em arte, procurando estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo.

O mural analisado estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual está inserido. Em sintonia com as manifestações artísticas dos anos 1970 e numa troca com a sociedade sua obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram o artista a criar tal mural chegou-se à conclusão de que o contexto social, cultural, assim como a história pessoal da artista é indispensável para a análise da obra. O artista antes de qualquer coisa é um ser social, e suas obras, em espaços públicos ou não, é um fenômeno social

O mural analisado possui um caráter intencional, segundo as premissas de Baxandall. Ou seja, foi levada em consideração a relação entre o objeto criado, o mural, e as circunstâncias que o cercavam. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na atual conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país.

Esse texto aponta algumas reflexões que iniciaram a investigação à cerca da obra mural de Raphael Samú. Assim, não se objetiva encerrar o assunto, mas estudar outras obras criadas por este artista paulista que escolheu Vitória para viver e produzir suas obras.

Referências

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHENIER, Carlos. Mural: Ou a paciente arte de montar um grande quadro. A Gazeta , Vitória, 09 out 1977, Caderno Agenda: Artes Plásticas, p.2.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. A Produção de Painéis em Mosaico no Período Pós-Guerra em São Paulo: Industrialização e Modernidade Versus Tradição Artesanal. In: 5º Seminário DOCOMOMO Brasil, São Paulo, out. 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/062R.pdf> Acesso em: 20 jul. 2011.

SAMÚ, Raphael. Depoimento. [02 ago. 2011]. Vila Velha, ES, 2011. Entrevista concedida pelo artista plástico Raphael Samú.

As narrativas de memórias pessoais em "Objetos Narradores"

Mariana Resende (UFU)
Cláudia França (PPGA/UFU)

Considerações iniciais

Maurice Halbwachs (2006), em "A Memória Coletiva", nos esclarece que os objetos materiais nos dão a sensação de ordem e tranquilidade; são como pontos de apoio e fazem parte da ideia que temos de nós mesmos. Essa é a base conceitual sobre a qual se sustenta a reflexão sobre o processo de criação de *Objetos Narradores*, uma série de trabalhos em desenvolvimento que é o objeto da pesquisa de mestrado. A função que lhes é dada, qual seja, a de guardarem partes de memórias pessoais, principalmente as de infância, torna-os portadores destas memórias materiais, que por sua vez portam narrativas latentes. Esta é a razão de nomeá-los como objetos "narradores" os quais, contando de minhas experiências, contam também de si próprios. Sendo assim, o presente texto visa tramar considerações sobre a narração nos termos de Benjamin e sua modificação na modernidade, bem como sobre a memória enquanto conceito operacional de *Objetos Narradores.*

Os trabalhos que compõem essa série são construídos a partir de objetos do mobiliário que foram descartados ou apenas destituídos de seu uso original. Tais peças – cadeiras, tamborete, mesinha, prateleira – além de guardarem as suas próprias marcas, vestígios de suas histórias, são apropriados e transformados, com o objetivo de torná-los receptáculos de memórias pessoais. Seus corpos abrigam outros corpos com outras histórias, outras vivências e outros traços. São, nessas formas, objetos híbridos que contam por meio de memórias materiais – chaves, caixa de música, contas-de-lágrimas, botões, pé-de-feijão, entre outras – narrativas retiradas de lugares e experiências vividas por mim.

A narração da memória de um objeto narrador

Os seis objetos que compõem a série são construídos a partir de interferências sobre uma matriz objetual apropriada e da justaposição de elementos não pertencentes àquele corpo. Esses elementos que eu chamo de memórias materiais podem ser autênticos,

ou seja, ter feito parte do acontecimento recordado, ou podem ser representações de objetos significativos que reportam às experiências vividas na infância. A memória é, assim, o conceito e o recurso que opera a construção dos trabalhos, a partir do que cada matriz objetual suscita, do meu imaginário formado de experiências que eu vivi, juntamente aos objetos do meu entorno.

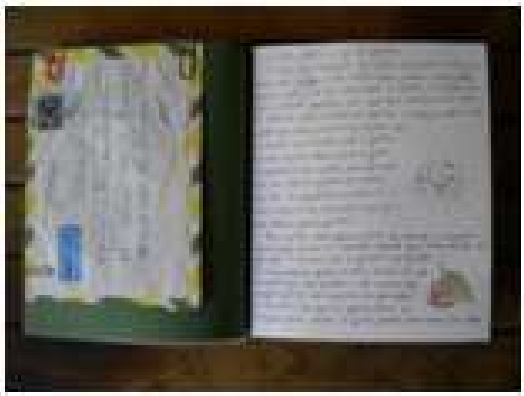
Cláudia Gozzer (2010, p. 85) nos coloca que sem o atributo da memória nos seria impossível criar imagens ou até mesmo nos imaginar criando; é pela memória, enquanto "operadora consciente" ou inconsciente, que podemos construir imagens artísticas. Isso ocorre, pois as nossas experiências são constituídas tanto da memória voluntária (consciente) quanto involuntária (inconsciente), a qual é acionada por algum elemento externo, num momento e numa situação inesperada.

Portanto, no processo de construção de cada 'objeto narrador', que se inicia na própria materialidade e história dos objetos descartados e destituídos de sua função original, pode-se dizer que a memória é o conceito operacional que ativa, consciente e inconscientemente, as interferências nas matrizes objetuais e a construção dos objetos narradores. No caso da memória involuntária, ela ocorre quando um objeto ou a junção de um ou mais elementos na matriz objetual suscita outra matéria correspondente a uma mesma lembrança.

Neste ponto, torna-se necessária a diferenciação entre memória e lembrança. Primeiramente, a memória é uma faculdade inerente ao ser; ela refere-se a uma capacidade, a uma realização do ser. Ela é anterior à lembrança e é por meio dela que sabemos que algo aconteceu antes de nos lembrarmos dela. As lembranças, por sua vez, se caracterizam por "graus variáveis de distinção" (RICOEUR, 2007, p. 41). A lembrança é a "coisa visada", como coloca Ricoeur, ou, em outras palavras, é a substância da memória, e pode se apresentar isoladamente ou em conjunto.

Passo aqui a analisar um dos trabalhos da série *Objetos Narradores*. A escolha de apenas um dos seis trabalhos se justifica pelos processos de construção serem relativamente homogêneos entre si. O objeto de análise trata, primeiramente, de um "rastro" deixado por outra pessoa: uma cadeira toda de madeira com um espaldar de três faixas paralelas, com suas marcas de uso. Nela acrescento outros "rastros" que representam lembranças pessoais. Esses vestígios são algumas chaves das casas em que eu já morei (figuras 1 e 2), as quais são dispostas nas faixas paralelas do encosto, e um caderno com anotações, imagens e recortes de classificados de imóveis que se assemelham aos lugares em que morei, o qual é guardado numa prateleira pintada sob o assento da cadeira (figuras 3, 4 e 5).

Figuras 1 e 2. Fotografias de Mariana Resende. À esquerda: visão do todo da cadeira analisada, 41,5cm x 96,5cm x 52cm. À direita: detalhe do encosto com as chaves. 2012 (Acervo do artista).



Figuras 3, 4 e 5. Fotografias de Mariana Resende. À esquerda: detalhe da prateleira (37cm x 30cm) com o caderno (15,5cm x 18,3cm). À direita: detalhe do interior do caderno. 2012 (Acervo do artista).

Esse objeto ressignificado torna-se uma extensão das memórias dos lugares em que eu habitei, do meu convívio familiar; são memórias recortadas, selecionadas dentro de um tempo linear, onde se aceita uma conclusão na busca de um sentido (ALBERTI, 1991, p. 78). O caderno representa essa espacialização de um tempo cronológico composto de omissões, percepções, registros de fotos, envelopes de correspondências, desenhos, encarte de fita cassete, página de lista telefônica, além de materiais guardados desde a infância como clipes, papel de carta e papéis de caderno escolar. Todos esses registros são meus rastros deixados, dentro do caderno, no corpo da cadeira. As chaves dispostas no encosto funcionam como testemunhas, como provas de que eu habitei e pertenci àqueles lugares.

Os estudos do sociólogo Maurice Halbwachs (*apud* BOSI, 1987, p. 17) nos possibilita compreender a memória enquanto fenômeno social. Ele defende que a memória do indivíduo depende das relações que ele estabelece com seus grupos de convívio, ou seja, de suas relações familiares, sociais, escolares, religiosas, profissionais, dentre outros. O ato de lembrar as experiências do passado, segundo o sociólogo, é reconstruí-las, refazê-las e repensá-las com as imagens e ideias de que temos hoje. Por isso, as lembranças que temos do passado não são exatamente como ele foi, mas são imagens construídas a partir dos materiais que estão a nossa disposição hoje e de representações que formam a nossa consciência atual. A imagem que temos do passado, por mais nítida que ela seja, se modifica pelas nossas percepções, ideias e juízos de realidade e valor que temos no presente.

A memória relacionada com o nosso entorno e reconstrução do passado a partir de imagens e ideias que temos no presente está em consonância com os trabalhos da série *Objetos Narradores.* Neles, lembranças referentes à minha infância e ao meu convívio familiar são repensadas por meio de objetos e fragmentos, os quais são acrescidos ao corpo de outros objetos. Estes, por sua vez, reportam aos objetos que sempre fizeram parte do meu entorno e do meu cotidiano. Eles são objetos ordinários passíveis de pertencerem à moradia de qualquer pessoa. Portanto, o uso desses objetos como depositários de memórias materiais significa construir imagens do meu passado a partir do que tenho agora, segundo as representações que formam a minha consciência.

A partir da descrição sumária da cadeira em processo como 'objeto narrador', é possível destacar como operações instauradoras de sua condição de "narrador", a manutenção dos rastros da história daquela matriz objetual, bem como acrescentar à sua existência física, dispositivos que possam dotá-la da função de também dizer de minha história. No entanto, esta condição nova de narrar suas e minhas histórias, não se faz de maneira evidente e unívoca: pelo contrário, requisita do outro um esforço na "audição" dessas narrações, bem como o esforço de construir suas próprias histórias. O trabalho apresenta-se, pois, como um conjunto de "rastros", fragmentos e tentativas de elaboração de um arquivo pessoal, aberto à ressignificação do espaço, do tempo e de maneiras de uso por outra pessoa, quiçá por mim mesma.

Walter Benjamin (1994, p.198 e 199), ao tratar da narração, expõe que o narrador retira de suas próprias experiências ou das relatadas por outras pessoas o que ele conta, e as incorpora às experiências dos ouvintes. Esses narradores possuem o que Benjamin chama de senso prático, pois todo narrador sabe dar conselhos que nada mais são do que experiências passadas adiante. Em função da proliferação de informações sucintas e de fácil assimilação, a narração estaria acabando à medida que as experiências estão

deixando de ser comunicáveis. O surgimento e a importância dada à informação pobre, a qual chega com explicações e é de verificação imediata, coloca-se em oposição à narrativa que, além de possuir a marca do narrador, demanda a reflexão por parte do leitor, cabendo a este interpretar a história livremente (BENJAMIN, p.201-203).

O surgimento do romance contribuiu para esse definhamento da narrativa por não derivar da tradição oral, não conter sabedoria ou dar conselhos. No entanto, Verena Alberti (1991, p. 67 et seq) percebe no romance o surgimento de uma "'nova' modalidade de criação", pela atualização de uma linguagem própria, e o aparecimento do "indivíduo-sujeito criador" em sua criação. Ora, na medida em que o romance está relacionado com o indivíduo, o escritor torna-se independente da "sociedade que (in) forma, aconselha, difunde e resguarda a tradição"; ele se torna um indivíduo único e singular cuja dimensão interna é dissociada do coletivo.

Em meio ao mundo fragmentado e nivelado, o indivíduo busca uma compensação totalizadora. Contemporânea do romance, ou seja, nascida da mesma cisão entre o indivíduo e a sociedade, a autobiografia, ao falar do sujeito em sua intimidade, também coloca a experiência do escritor e, consequentemente, pode "(in)forma[r], aconselha[r] e ensina[r] o 'ouvinte'". Desse modo, uma possibilidade para a "narração" na modernidade, é falar de, e sobre o "eu"; a autobiografia é o espaço de expressão do indivíduo moderno (ALBERTI, p. 72 et seq).

Essa colocação de Alberti aproxima esse narrador, enquanto indivíduo que fala de si, com os *Objetos Narradores*. Nas alteridades que neles se constituem existe a "narração" de experiências próprias que ganham sentidos no outro, podendo, assim, trazer algum tipo de aconselhamento. Esses trabalhos, mesmo que se interajam com um de cada vez, podem transmitir seus conteúdos a outros, não de maneira informacional, mas podem consubstanciar uma experiência no outro.

Considerações finais

A cadeira cumpre função narradora nos moldes da narração segundo Benjamin, em que "fala", no caso, por meio de materiais visuais e táteis de experiências vividas por ela e por outro, "contadas" a ela. Contudo, essas experiências narradas compreendem "vozes" que tratam do "eu" em relação às próprias memórias, atualizadas pelas mudanças do indivíduo moderno, o qual ganha autonomia. O "falar" de si e o saber sobre si ganham importância, e essas experiências individuais passam a ser trocadas com outros, servindo de conselho, ensinamento ou informação.

Sendo assim, o entrelaçamento entre a memória e a narração, como base teórica e conceitual para a reflexão sobre os *Objetos Narradores*, nos permite pensar que a narrativa autobiográfica possibilita para quem narra, uma conclusão e um significado do tempo passado e linear que foi importante para o indivíduo em seu presente. Na transmissão de sua experiência, o autor-narrador se significa para si mesmo no momento em que narra e, posteriormente para os outros. O outro é, então, necessário para a completude de sentido na narração de suas memórias, pois é com ele que o autor-narrador partilha os seus significados. Desse modo, existe a troca de experiências, inerente à narrativa autobiográfica e existente em *Objetos Narradores*.

Referências

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *In*: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sistoles e diastoles do tempo: analise processual de objetos autorrepresentacionais. (Tese de Doutorado). Campinas, SP: [s.n.], 2010.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

Ulisses entre a pintura e a literatura: um estudo das pinturas O gigante Polifemo e Meu nome é ninguém

Mário Cavalcante (PUC-Goiás)

Introdução

O personagem Ulisses, dentro da poesia épica e, por conseguinte, da literatura clássica e, se avançarmos mais, dentro da literatura ocidental, é aquele que guarda em suas características, os predicados poéticos que lhe renderiam a alcunha de *polymetis e polytropos*(o de muitas astúcias, o de muitas habilidades, de muitos lugares).

Um dos objetivos desse artigo é, justamente, discutir a relação entre pintura e literatura a partir do personagem Ulisses. Não é pretensão esgotar o assunto ou apresentar uma resposta definitiva, entretanto, levantar algumas questões e perceber como alguns aspectos da narrativa e de seu principal personagem, Ulisses, são transpostos, ou *transcriados*, à maneira pictórica nas obras de José Aguilar e Lenir de Miranda, mais precisamente, nas duas telas escolhidas para nossa análise e estudo: *O gigante Polifemo*, José Roberto Aguilar, 2009 e *Meu nome é Ninguém*, Lenir de Miranda, 2009. Para isso nos apoiamos no conceito chave que nos balizará em nossa discussão: signo estético.

O interessante é tentar perceber e compreender como esses conceitos podem dar conta, ou não, da relação que se processa nas obras de Aguilar e Lenir, a partir de Ulisses e, como essa relação, pode ser pensada, numa questão da aproximação entre pintura, nesse caso abstrata, e a narrativa homérica.

Signo estético

O signo estético, por suas características e qualidades materiais, é aquele, segundo Plaza, sem poder de representação. As mesmas qualidades materiais, que fazem dele um signo estético, “apenas apresentam-se a si mesmas.” (1987, p. 23). Podemos inferir que esta característica do signo estético, de não representação, de não reportar-se a outra coisa que estaria fora do signo, é, em síntese, o fundamento do signo estético, ou seja, sua capacidade de se realizar como signo: “A linguagem, que acentua seus

caracteres materiais, distrai-se da incompletude do signo e dos significados fechados para tornar-se completa e aberta à interpretação" (PLAZA, 1987, p. 23).

É baseado em suas características concretas que o signo estético irá realizar sua plenitude, sua capacidade de interpretação. E é justamente esta capacidade de abertura – suas qualidades físicas ou materiais – que constitui seu poder de realização como signo. Como conclui Plaza, "se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento." (1987,p. 24). Ou seja: o signo estético não cria nenhuma referência com algo fora dele, fugindo à representação. Toda a relação que o signo constrói é com suas qualidades materiais, é com sua qualidade como signo.

Sendo assim, o signo estético – mantendo uma relação apenas de analogia, ou similaridade com o que representa, ou melhor, aberto à interpretação, pois ele se abre para o mundo como um canal de possibilidades interpretativas – criará com o mundo um canal de diálogo interpretativo constante, em que sua potencial condição e sua abertura para a interpretação estarão na condição de ele não remeter a algo fora dele, mas em si mesmo, em suas qualidades materiais, o que faz dele uma possibilidade aberta a várias interpretações.

Ulisses e a Odisseia

É possível pensar na *Odisseia* e em Ulisses como representações originárias da ideia de homens e viagens. Uma imagem construída a partir das leituras que leitores fizeram ao longo da história, constituindo um repertório imaginário cujo referencial para a ideia ou o conceito de homem desbravador, conquistador e curioso estaria em Ulisses; suas aventuras por caminhos perigosos e cheios de descobertas seriam a ideia ou o conceito de viagem, uma viagem de conhecimento e conquista perpetrada por um único homem no desejo de conhecer e descobrir.

Ulisses e sua *Odisseia* são lugares, são caminhos de passagens que geraram e geram diversas interpretações e possibilitam a nós, leitores, diversas outras viagens. É possível que a atualidade de Homero resida exatamente nisso, na possibilidade de adaptação do mito para estes lugares, estas épocas, para as histórias humanas em todos os tempos e – por que não – também nas *outras literaturas* e linguagens poéticas.

A *Odisseia* é toda feita de sinais, sinais dispersivos, mas que comprovam um jogo de disfarces, apesar de nunca esconderem totalmente. É um constante velar e revelar. Ulisses se camufla se esconde por trás de um nome: *Ninguém*; por entre vestes rotas e num disfarce, a partir das modificações físicas que Atena lhe confere. Como Lage observa, "além da habilidade de Ulisses em mentir e enganar através de ações e discursos, o herói obtém ainda a ajuda da deusa Atena, que ora o rejuvenesce, o embeleza e aumenta sua estatura ora o envelhece e o cobre com farrapos, alterando sua aparência como lhe convém, ora ocultando, ora revelando sua identidade" (2004, p. 41).

Há uma ocultação constante, uma mudança na identidade, uma labilidade na construção dessa identidade. Por mais que a narrativa garanta o relato ser verdadeiro e

as personagens e os lugares serem os mesmos, tudo muda a todo instante. Há sempre uma ação de fingimento, de simulação, que permeia a narrativa e, em muito, as personagens acompanham esta característica tão cara a Ulisses. E Calvino pergunta:

> Mas será ainda a mesma identidade de antes? O Ulisses que desembarca em Ítaca como um velho mendigo irreconhecível a todos talvez não seja mais a mesma pessoa que o Ulisses que partiu para Troia. Não por acaso salvara a vida trocando o nome para Ninguém. O único reconhecimento imediato e espontâneo vem do cão Argos, como se a continuidade do indivíduo só se 'manifestasse por meio de sinais perceptíveis para um olho animal (1993, p. 21).

A simulação como a característica principal da *Odisseia*, pois é um conceito que permeia toda a narrativa, já estaria presente antes mesmo dela ser composta, em dois episódios da *Ilíada*: cavalo de Troia e quando esse entra na cidade disfarçado. Como aponta Calvino,

> Que Ulisses era um mistificador já se sabia antes da *Odisseia*. Não foi ele quem inventou o grande engodo do cavalo? E, início da *Odisseia*, as primeiras evocações de sua personagem são dois flashbacks sobre a Guerra de Troia narrados um depois do outro por Helena e Menelau: duas histórias de simulação. (*idem*, p. 22)

E, assim, na sua relação de descoberta vai incorporando experiência e se construindo a partir da sua relação com o que conhece e descobre.

Ulisses do literário ao pictórico:

Os processos pictóricos que levaram ao qual utilizaram José Roberto Aguilar e Lenir de Miranda, e que culminaram nas obras que escolhemos para análise, fazem parte de uma série que tem a Odisseia como referencia. Foram obras produzidas em 2007, no caso de Aguilar, e 2008 e 2010, no caso de Lenir de Miranda.

A tela *O Gigante Polifemo* (2007) (Figura 2) de José Roberto Aguilar segue a mesma linha de pinturas produzidas pelo artista ao longo de sua carreira: gestualidade e colorido intenso, e aqui talvez como inovação, o uso do dripping (a maneira de pintar gotejando as tintas sobre a tela no chão), além de se valer da literatura como fonte de pesquisa poética.

Entretanto, o mais significativo, é justamente o resultado que esse episódio da Odisseia ganha ao ser 'pensado' e transformado de uma linguagem a outra, que chama a atenção, não há aqui uma literalidade, no sentido estrito da palavra. As distâncias e/ou os limites que separam o texto de Homero e a pintura de Aguilar são inúmeros, mas se pensarmos em termos poéticos, podemos encontrar diversas proximidades, que estariam muito mais na apropriação poética do personagem do que propriamente na maneira como esse é representado.

Figura 1, *O gigante Polifemo*, de Aguilar (2007), 1,90 x 1,30, resina de poliuretano sobre a tela.

Figura 2. *Meu nome é Ninguém* (2008), Lenir de Miranda, acrílico s/ tela, carvão e arame, 1,50 x 1,50.

Ulisses e o episódio de seu encontro com o ciclope Polifemo ganha cores, gestualidade e matéria plástica, ao ser transformado em linguagem pictórica, um outro olhar ou outra possibilidade poética é conferido ao personagem em sua aventura. Ulisses agora é matéria visual é matéria formal. É fruto de uma gestualidade corporal de Aguilar, de uma experiência cromática e formal que vai além da figuração ou da narrativa. O gotejamento da resina de poliuretano e o movimento corporal do artista colaboram para a configuração desse episódio e por conseguinte dos personagens. Ou seja, a ação do artista ao pintar marcam a forma como essa história será narrada, não é mais o aedo ou Homero, mas, o próprio fazer artístico de Aguilar que conferirá nova estrutura, nova narrativa, agora séculos depois, em uma narrativa visual, que não terá as características literárias, e sim, características visuais que vão além do uso convencional.

A narrativa literária foi substituída pela cena congelada, entretanto, não é representativa, nesse caso, como já fora mencionado, são as características formais, resultado da maneira de pintar de Aguilar que nos apresenta uma outra visão do mito e do episódio. Os processos pictóricos de Aguilar vão nos apresentar outra possibilidade poética para a epopeia.

Em outra experiência encontramos a obra *Meu Nome é Ninguém*(2008) – Figura 2 – de Lenir de Miranda. Obra que trata do mesmo tema, o episódio onde *Ulisses* e sua tripulação se deparam com o ciclope.

Aqui as estratégias utilizadas pela artista não são menos significativas que as de Aguilar, no entanto, seus resultados, o processo utilizado e os resultados alcançados ultrapassam e muito as questões formais ou pictóricas – é necessário comentar, que não se faz aqui um juízo de valor comparativo das duas obras, e sim, uma diferenciação nas soluções encontradas por ambos –, não seria temerário apontar para elementos simbólicos na visualidade plástica que se apresenta.

Ao lançarmos um primeiro olhar sobre a obra intitulada *Meu nome é Ninguém (Figura 2)*, de imediato nos percebemos diante de um enigma, uma visualidade enigmática. Enigma este que se apresenta no próprio título da obra. Uma negação que se afirma negando. Ou, nas palavras de Seligmann-Silva,

> [...] mas como funciona exatamente esta astúcia? Como Ulisses traça o limite entre a força bruta e a inteligência? Antes de mais nada, jogando com a capacidade de negar a si mesmo [...] Ulisses *Polymetis* é o idealizador da astúcia do cavalo de Tróia como da metamorfose de seu nome em "Ninguém". (2005, p. 240)

Ulisses joga com a palavra, com a linguagem, mas joga também com sua figurabilidade. Quando Ulisses, durante a *Odisseia*, pelos encantos da deusa Atena, se disfarça de mendigo, por exemplo, ele também opera no logro; e, mesmo involuntariamente, joga com as suas metamorfoses:

> O procedimento por excelência da astúcia é a inversão. Na simulação, na mentira, na troca de vestimentas, podemos perceber modalidades dessa passagem para o oposto: o rei torna-se mendigo, o presente, veneno, o inimigo, amigo, o "ser", "não-ser" etc. Essas passagens e transposições ocorrem de modo semelhante à exploração dos recursos figurais da linguagem. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 240)

Estas questões que Seligmann-Silva (2005) apresenta dizem respeito a um recurso linguístico. Entretanto, podemos transpô-lo para uma forma poética, para os recursos visuais dentro da narrativa. Talvez este seja o grande legado poético de Ulisses, o metamorfosear-se em diversas coisas. É sobre este legado poético que se debruça Lenir ao pintá-lo. Mas a artista nos apresenta muito mais sua capacidade mutante do que propriamente sua figura. Faz-nos vislumbrar seu logro e as artimanhas utilizadas para realizá-lo.

Referênciass

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 1ª ed. Trad.Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CITATI, Pietro. Ulisses e a Odisseia, A mente colorida. Lisboa, Livros Cotovia. 2005

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara Brasil, 2008.

LAGE, Celina. *Para ver a Odisséia, entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, 2004.

MANGUEL, Alberto. *Ilíada e Odisséia de Homero:uma biografia*. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

ODISSEIA, de Homero. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Médéric Dufour. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Estudo iconográfico de três pinturas de Edgar Degas como processo criativo em dança clássica

Raíssa Costa (UFAM)
Luciane Páscoa (Programa de Pós-graduação em Letras e Artes/ UFAM)

Processos de criação

Inúmeros são os fatores que podem influenciar no processo criativo de um coreógrafo, pois a composição pode variar de acordo com os objetos e características que o criador determina como base para sua obra. Como diz Bonilla (2007), na coreografia, a estrutura da obra está fundamentada em sua dinâmica.

Falar de processos criativos e não mencionar a criatividade seria impossível, segundo Ostrower (2010) a criatividade é um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. Sendo assim, a criação não se limita somente aos artistas, mas todos em algum momento de suas vidas podem se utilizar deste potencial independente de suas profissões.

Ostrower (2010) complementa seu pensamento dizendo que no indivíduo confrontam-se a sua criatividade que representa as potencialidades de um único ser, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. Esta natureza criativa se elabora e reelabora em um contexto social, ou seja, está embutida de informações, imagens, conceitos, sentimentos, emoções e outros fatores que são agregados ao ser humano no decorrer de seu desenvolvimento e de sua maturação.

> [...] muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 1998, p.33)

Essa organização própria supracitada é perceptível em todo processo criativo, independente da área a que esteja relacionado. Até que o objeto artístico ou resultado da sua criação esteja formado, muitas indagações e obstáculos surgirão e modificações constantes ocorrerão até o criador delimitar ao certo que caminho seguir para sentir-se satisfeito ao término de um processo.

Sobre o conceito de projeto poético, que muito está associado às criações em artes, Cecília Salles (1998) afirma que este é o projeto pessoal caracterizado pelos gostos e crenças singulares do artista que rege suas ações no movimento criador. Sendo assim, toda criação ou projeto criativo anteriormente à execução e início de seu processo, é pensado e avaliado intuitivamente. Ostrower (2010) corrobora com esta ideia quando diz: "Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhe damos uma forma".

Como esses processos estão diretamente ligados ao meio e à cultura, muitas vezes artistas veem-se envoltos por modelos estéticos que vão limitando suas criações e o próprio mercado, fazendo deste criador apenas mais um dentro de uma massa quando este não se sente apto a mostrar que pode produzir além dos padrões, configurando-se o estabelecimento dos cânones.

Os cânones são uma realidade dentro das artes e da pós-modernidade e a dança não se contrapõe a estes conceitos e ideias que estão arraigados dentro da sociedade. Para Vargas (2007), quando fronteiras e limites de modelos são estabelecidos é que as marginalidades começam a surgir como menos importantes e são classificadas como fora das limitações e referências determinadas.

No meio artístico da dança na cidade de Manaus, no que se refere às composições coreográficas, os temas amazônicos tornaram-se frequentes e o coreógrafo que envereda por ramos adversos a estes é sempre questionado por suas decisões. Entretanto essa atitude de emancipação criativa encaixa-se no conceito defendido por Vatimo (1992), de *desenraizamento*, que consiste nesta libertação das diferenças e dos elementos locais, do que se poderia denominar globalmente de dialeto.

Partindo-se destas ideias e com o intuito de contribuir para o desenvolvimento de novas criações na cidade de Manaus, o objetivo deste artigo é mostrar que através de análises de obras pictóricas, novos elementos podem ser agregados aos processos de criação em dança. Portanto o processo criativo relatado nesta pesquisa utiliza-se dos elementos da obra de outro artista que transformou o movimento em uma imagem estática.

As bailarinas de Degas

Filho de uma família rica de banqueiros, Edgar Degas (1834 – 1917), nasceu em Paris, e desde muito jovem decidiu se dedicar à pintura, mesmo com algumas divergências de ideias, Degas passou a integrar o grupo dos impressionistas junto a Monet, Pisarro, Renoir e Morisot. Mühlberger (2002) declara que Degas "talvez não se considerasse um impressionista, mas certamente teria gostado de ser conhecido como o Velho Mestre do grupo impressionista", visto que o mesmo admirava e agregava à sua forma de pintar características do Renascimento italiano.

Com o surgimento da câmera e da fotografia, Edgar Degas mudou algumas características em seus quadros, passando a cortar as figuras na borda dos quadros, criando um efeito de espontaneidade e continuidade. Apaixonado pelo movimento, retratou grande parte da sua vida temas como cavalos e bailarinas, como relata Mühlberger (2002) "os movimentos anteriores e posteriores a um evento interessavam tanto a Degas quanto o próprio fato".

Após um levantamento das obras pictóricas do artista e da classificação das mesmas nos seguintes grupos: aspectos de aula, ensaios em salões de dança, bailarinas em repouso, bailarinas nos bastidores e ensaios e espetáculos em palco, para esta pesquisa foram selecionados três quadros, os quais serão analisados iconograficamente: *A lição de Dança* (1879), *A bailarina com buquê de flores* (1878) e *Duas bailarinas* (1879).

Segundo Panofsky (1991), "a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma", para esta análise é preciso não somente a experiência prática do indivíduo, mas também a sua sensibilidade.

No quadro, *A lição de Dança* (Figura 1), são observados em cena apenas duas figuras humanas, em um primeiro plano no canto inferior esquerdo, o violinista que está a tocar o seu instrumento com o olhar voltado à frente, ignorando o movimento e a imagem da bailarina, que em um segundo plano está posicionada na barra no canto superior e direito do quadro, com o olhar voltado ao músico. Com este alinhamento diagonal no quadro, Degas procurou não ocultar as partes da bailarina e dos braços do violinista, permitindo ao observador perceber com detalhe o movimento e posicionamento detalhado de ambos. Utilizando a técnica do pastel com certo monocromatismo, Degas consegue retratar toda a aura que envolve uma aula de balé, a leveza e delicadeza da música ao retratar o violinista e a polidez, força, postura e equilíbrio representados pela bailarina.

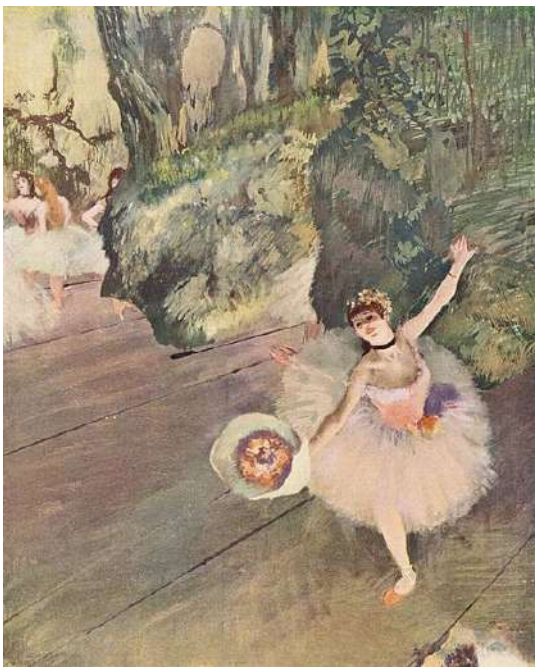


Figura 1e 2. À esquerda: *A Lição de Dança*, 1879, pastel sobre papel, 64,5 x 56,2 cm, Metropolitan Museum of Art. **À direita:** *Bailarina com buquê de flores* (A Estrela do balé), c. 1878, pastel, 81 x 66 cm, coleção particular.

Em *Bailarina com buquê de flores* (Figura 2), Degas escolhe uma visão a partir da plateia em direção ao palco para retratar o solo da primeira bailarina. Novamente a composição do quadro se dá a partir de um alinhamento diagonal das figuras. No primeiro plano temos a primeira bailarina que com um buquê de flores, encontra-se dentro do palco retratada de forma maior que as demais e com delicadeza através das pinceladas leves e detalhistas, diferindo-se do segundo plano que com pinceladas mais fortes encontra-se o cenário de floresta recobrindo as coxias, onde é possível perceber a presen-

ça de uma bailarina entre a primeira e a segunda. Logo atrás da solista, existe ainda um terceiro plano, onde temos um grupo de bailarinas que atrás da segunda coxia parece conversar e esperar por suas entradas em cena. A realidade que Degas retrata desta vez no quadro, trata-se não somente do movimento realizado pela solista em cena, mais do que acontece nos bastidores com o corpo de baile. A composição diagonal e o espaço vazio na canto inferior direito do quadro, leva o olhar do observador a ser atraído não somente para a figura principal, mas para os bastidores do espetáculo.

Segundo Spence (1998) a fascinação pelas bailarinas fez com que Degas observasse a forma feminina em ação, em repouso, em tensão pelo esforço do exercício e em descanso ou entediada, esperando pelo próximo movimento nos ensaios.

No quadro *Duas bailarinas* (Figura 3), Degas retrata duas figuras que apesar de estarem em repouso, suas posições ainda permanecem com toda a técnica de balé e alinhamento postural. O grande espaço livre a frente do quadro faz com que o olhar do observador se aprofunde no quadro, e mais uma vez a composição e o posicionamento dos elementos faz com que a cena retratada tenha um equilíbrio, não sobrepondo nenhuma das figuras e elementos.

Figura 3. *Duas bailarinas*, 1879, pastel e guache sobre papel, Shelburne Museum.

Embora todos os seus quadros tenham sido pintados em seu ateliê, segundo Mühlberger (2010, p.46), “Degas queria, porém, era que a pintura parecesse espontânea [...] sua busca constante era fazer com que os observadores se sentissem exatamente ali, a seu lado”.

Degas como processo

Este experimento é um fragmento de uma pesquisa que visa o desenvolvimento de um espetáculo de dança baseado nas obras de Degas. Para o presente processo criativo, foram selecionados alguns elementos frequentes nas três obras escolhidas deste estudo. Primeiramente foram realizados laboratórios de poses encontradas nos quadros com as bailarinas participantes, esta fase do estudo foi realizada em único dia com duração de três horas. Através da instrução, comando de voz da coreógrafa, e da visualização das imagens dos quadros, as bailarinas realizavam as poses. Este momento foi proposto para o conhecimento e entendimento corporal das participantes do que se tratava a proposta de trabalho a ser realizada no próximo encontro.

Figura 4 e 5. Laboratório I – À esquerda: bailarinas em atitude. À direita: bailarina em pose de repouso baseada nos quadros selecionados.

No segundo laboratório, elementos dos quadros foram inseridos em cena, como saias, sapatilhas de ponta, um banco, uma barra móvel e alguns panos que transmitissem as bailarinas a sensação de que fossem as coxias do palco. Neste dia, sequências coreográficas e encenações já passaram a ser executadas e ensinadas pelo coreógrafo. Este laboratório teve duração de aproximadamente quatro horas e foi todo filmado, a fim de que as bailarinas tivessem o *feedback* através do vídeo. Ao término, reunidas bailarinas e coreógrafa, o vídeo foi assistido e observações foram realizadas por ambas as partes, a fim de que um roteiro fosse criado para a filmagem do próximo encontro.

Figura 6 e 7. Laboratório II – À esquerda: em poses de repouso. À direita: em pose de aula de balé.

No terceiro e último laboratório, a filmagem foi realizada seguindo-se o roteiro previamente planejado, onde todos os elementos elencados como importantes para o processo coreográfico estivessem presentes, dentre eles estavam: as poses retratas nos quadros, a composição espacial das figuras retratadas por Degas, a forma de como capturar as imagens, ou seja, posicionamento das câmeras e os elementos cênicos. Ao término da filmagem, esta novamente foi assistida para a observação do resultado final dos três encontros.

Figuras 7 e 8. Laboratório III – Fotos durante a filmagem do roteiro montado.

Considerações finais

Tendo em vista os cânones predominantes na dança na cidade de Manaus, o objetivo da pesquisa foi mostrar novas possibilidades de processos criativos e composições coreográficas, abrindo o horizonte para as múltiplas possibilidades a que a dança possibilita.

O resultado da pesquisa proporciona uma abordagem diferente, mostrando que através da iconografia, ou seja, do tema e mensagem das obras artísticas em contraposição à sua forma, características e influências de períodos históricos que moveram o artista a retratar determinada cena, experimentações, laboratórios e processos criativos podem ser realizados, tornando-se possível criar e recriar coreografias e espetáculos, gerando da imagem estática, uma série de movimentações e cenas em dança.

Referências

BONILLA, Noel. A composição coreográfica: estratégias de fabulação. Disponível em: <http://idanca.net/2007/03/23/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/> Acesso em: 20/08/2012.

MÜHLBERGER, Richard. O que faz de Degas um Degas?. Trad. Valentina Fraíz-Grijalba. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processo de criação artística. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SALLES, Cecília de Almeida. Gesto Inacabado – Processo de criação artística. São Paulo:

FAPESP: Annablume, 1998.
SPENCE, David. Degas – O olhar invisível. Trad. Luiz Antonio Aguiar, Marisa Sobral. Col. Grandes Artistas. São Paulo: Melhoramentos, 2001.
VARGAS, Antônio Pinho. A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. Revista Crítica de Ciências Sociais, Nº78, Outubro 2007.
VATTIMO, Gianni. A Sociedade Transparente. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

MEMÓRIA E ARTE: UM CONTEXTO PARA REFLEXÃO ARQUIVO E MEMÓRIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sonia Monego (UNOCHAPECÓ – SC –Escola Estadual Prof Zélia Scharf – Chapecó – SC.)

Devido ao acúmulo de informações que recebemos a todo instante, necessitamos cada vez mais de meios sofisticados para poder registrar, guardar e disseminar a memória, pois de acordo com Marcondes, “é pela memória que os homens adquirem experiência, porque as inúmeras lembranças da mesma coisa produzem finalmente o efeito de uma experiência única” (MARCONDES, 1999, p.46).

Mas como preservar a memória e o conhecimento, dada a inexorabilidade da vida? Com o passar dos tempos e a preocupação em preservar fatos que poderiam desaparecer para sempre, procurou o homem se precaver e criar diversos tipos de arquivos, que vão das inscrições rupestres, até os arquivos da contemporaneidade, como: livros, textos, banco de dados armazenados em computadores, registros audiovisuais, como: documentários, filmes, banco de imagens, fotografias etc., que servirão para armazenar a memória, permanecendo arquivados para serem usados sempre que necessário.

No jogo de lembrar e esquecer, as imagens fotográficas cumprem um papel importante, legitimam acontecimentos que queremos preservar. Cada foto tirada compõe um registro do que queremos guardar na memória, e estas imagens estão carregadas de histórias, superficiais ou profundas, objetivas ou subjetivas, não importa, o que importa é que o registro ficará para a posteridade e sempre que trazido à tona, virá impregnado de sentidos.

Para Tedesco, “a fotografia permite construir e reparar, reconhecer e proteger fatos, identidades, lugares, tempos, objetos; é um suporte de sentimentos, presentificação de ausentes, mensagens visuais e produtora de realidades” (TEDESCO, 2004, p.49).

Ao olharmos uma fotografia podemos ver muito mais que a simples imagem ali presente, podemos através de depoimentos das pessoas envolvidas com aquela fotografia, trazer lembranças significativas sobre o instante que foi tirada, assim como o antes e o depois, e cada parte envolvida terá na memória um fato para relatar..

De acordo com Kossoy, a fotografia “(....) revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (2001, p.152).

Mas apesar da fotografia ser considerada memória cristalizada, apresenta pouco ou quase nada para quem não tem uma relação direta com o contexto histórico, particular representado. Sua objetividade reside apenas na aparência, e se quisermos entender a história representada nas fotos, necessita-se mergulhar no fragmento congelado do conteúdo da imagem, ir além do que a superfície proporciona.

Fotografar seria o primeiro movimento no sentido de esquecer, Uma vez que, fotografado um momento, podemos liberar nossa memória da obrigação de retê-la. Neste sentido, podemos dizer que a fotografia é a salvaguarda da memória, desencadeando ao mesmo tempo a amnésia social.

Neste contexto, apontamos a artista mineira, Rosangela Rennó, com a obra denominada "Imemorial", e o artista Uruguaio Juan Angel Urruzola, com a obra "Miradas Ausentes".

Em "Imemorial", obra de 1994, composta de fotografias em película ortocromática pintada, fotografias em cor em papel resinado, bandejas de ferro, parafusos e título "Imemorial" na parede, encontraremos reproduções de originais fotográficos anexados às fichas funcionais da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil), pertencente ao arquivo Público do Distrito Federal.

A artista pesquisou nos fichários dos arquivos públicos do Distrito Federal, fotografias de operários massacrados durante a construção da monumental Brasília.

Em contraste com a imponente cidade que se erguia pouco a pouco, a impotência dos trabalhadores braçais que em condições de penúria, trabalhavam e morriam sem serem reconhecidos. Segundo pesquisa da artista, há registros de mais de 5.000 operários mortos no período da construção da capital.

Com a obra Imemorial, Rennó procura trazer a tona pessoas que estavam esquecidas num arquivo público, sua obra é como um monumento em homenagem àqueles que fizeram parte da história, mas que não aparecem, são apenas registros, um número, como diz a artista: "transformo a pessoa em número puxado da pasta; resgato a idéia de arquivo, conservo o anonimato das pessoas" (RENNÓ, 2003, p.171).

Com a proposta de fazer emergir pessoas desaparecidas ou falecidas, estaria Rennó, querendo agir como o poeta da sociedade grega, o "aedo", que tinha a função de celebrar as façanhas dos homens corajosos, eternizando para a posteridade seus feitos, evitando que caiam no esquecimento?O que faz a artista trazer à vida aqueles que estavam no esquecimento, senão imortalizar homens, mulheres e crianças com suas histórias e conseqüentemente suas memórias?

Seu foco são as pessoas menos favorecidas e ao privilegiar a história dos excluídos, a artista ressalta a importância das "memórias subterrâneas", das culturas das minorias e dos dominados em oposição as "memórias oficiais".

Observemos sua instalação;

Figura 1. Instalação de Rosangela Rennó –Imemorial, 1994, Imagem retirada do site -http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1- acessado em 24/09/2012.

Na parede, fotografias colocadas lado a lado, no entanto, a disposição na parede, não segue uma ordem. Podemos observar fotos sozinhas e outras agrupadas em duplas e trios. No chão, inúmeras molduras pretas, espaços vazios, que poderiam representar as lápides dos mortos. No reflexo brilhoso podemos enxergar aqueles que expostos em fotografias, já não se encontram entre os vivos, este reflexo nos remete a desmaterialização da matéria, o ser se esvaindo, pouco resta, apenas a memória de alguém que um dia existiu, a artista lança uma ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos, procura imortalizar os mortais.

Observemos mais de perto os rostos destes operários, estas imagens seriam apenas mais uma entre nós, no entanto ao trazer estas fotos para a atualidade, Rennó quer fazer com que as pessoas olhem e analisem cada detalhe, ela instiga à reflexão sobre quem foram aquelas pessoas que pousam para as fotos, que histórias existem por trás de cada um?

Figura 2. Imemorial. Fonte: Rosangela Rennó, O arquivo universal e outros arquivos, 2003.

Vemos aqui 4 fotografias colocadas lado a lado, podemos observar duas pessoas de mais idade, sendo uma de cor branca e outra de pele escura, um jovem e uma criança. Com olhar fixo para um ponto, certamente aquele que não vemos, pois é quem esta fotografando. Todas as fotos apresentam um número centralizado na parte inferior, não existe uma ordem, uma sequëncia.

Não sabemos os nomes destas pessoas, mas as conhecemos pelos números registrados nelas. Na foto do garoto aparece outro número na parte superior direita, da forma como está colocada remete a data, 25 de fevereiro de 1959, o mesmo ocorre na foto do jovem abaixo à esquerda, 1-6-59, seria primeiro de junho de mil novecentos e cinquenta e nove? Provavelmente estas datas registram o momento que a foto foi tirada. Na sequencia, observemos a obra, “Miradas Ausentes”, do artista Uruguaio, Juan Angel Urruzola.

Figura 3. Fotografia de Juan Angel Urruzola -Miradas Ausentes -2000- fotografia – 200 x 85 cm
Fonte: Nelson Aguilar, 4 Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

Figura 4. Fotografia de Juan Angel Urruzola -Miradas Ausentes -2000- fotografia – 200 x 85 cm
Fonte: Nelson Aguilar, 4 Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

A obra é composta de pequenas fotos, inseridas dentro de grandes fotografias, tendo como fundo uma paisagem, com o céu nebuloso, como nebulosa pode ser a vida das pessoas retratadas, conforme diz Urruzola; "nossa memória regional e amnésia coletiva lembram sepulturas, fragmentos dispersos de lacunas culturais e histórias deixadas por desaparecimentos forçados, invocando a atitude arqueológica - críticas contra o esquecimento" (Aput AGUILAR, 2003, p. 343).

Com os olhos da memória, Urruzola, procura trazer ao presente pessoas desaparecidas no Uruguai, neste sentido a fotografia cumpre seu papel, ou seja; "revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica"(LE GOFF, 1992, p 466).

De acordo com Kossoy; "toda e qualquer fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar – tal como ocorre nos documentos escritos" (KOSSOY, 2001, p.153).

Para Tedesco, os lugares estão no entrecruzamento da história com a memória, servindo de visualização, vestígio, resíduos, que possibilitam constituir memórias, fragmentos do passado passíveis de análise, de ressignificação e reconstituição (TEDESCO, 2004, p.265).

Habwachs afirma,

> é esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde se apoiar sua memória (...) a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente (...) podemos então chamar de lembrança muitas representações que repousam (...) em depoimentos e racionalização (1990, p. 71-72).

Diante o exposto podemos afirmar que a memória, assim como o esquecimento, são pontos fundamentais nas obras de inúmeros artistas, que pesquisam em arquivos públicos ou privados a matéria prima para a realização de seus trabalhos, que surgem da tensão entre os arquivos recolhidos do passado com suas memórias e a interpretação dos artistas produzindo histórias e conseqüentemente memórias, "as imagens per-

didas que retornam e propagam, para quem queira escutar, não há uma só história, um só sentido, mas existe simultaneamente múltiplas histórias, infinitos sentidos" (RENNÓ,2003,p.35), cabe a cada um fazer sua leitura e análise das mesmas.

Referências

ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memoria, tradução e introdução José Horta Nunes.*Campinas, Sp: Pontes, 1999.

AGUILAR, Nelson (Org), 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul,2003.

GREGG Vernon.*Memória Humana.*Rio de Janeiro: Zahar Editores,1976.

HALBWACHS, Maurice.A memória Coletiva:trad.Laurent Leon Schaffter.São Paulo:Vértice,1990.

KONDER, Rodolfo. *A Memória e o Esquecimento.*São Paulo:Global,1997.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.*Campinas, Sp: editora UNICAMP,1992

MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de filosofia – dos pré-socráticos a Wittgenstein.* Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

RENNÓ, Rosangela. *Rosangela Rennó.* SP: Edusp, 1998.

RENNÓ, Rosangela. *Rosangela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos.*São Paulo: Cosac & Naify,2003.

TEDESCO, João Carlos.Nas cercanias da Memória- temporalidade, experiência e narração. UPF editora:2004.

Site

http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1

Um dossiê criativo e a estética da mobilidade: one art por Elizabeth Bishop

Sílvia Anastácio (Professora Titular UFBA)
Sandra Corrêa (Mestre em Literatura e Cultura, UFBA).
Raquel Dias (Mestranda em Literatura e Cultura, UFBA).
Sirlene Góes (Mestranda em Literatura e Cultura, UFBA).
Chantal Herskovic (Professora do Centro Universitário, B. Horizonte)

A proposta deste artigo é trabalhar com uma convergência de mídias sobre o tema: *One Art*, poema publicado em 28 de dezembro de 1976 pela autora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979). O ponto de partida é um conjunto de manuscritos do poema, que gerou 3 representações: um vídeo-poema, a cena de uma peça de teatro e uma história em quadrinhos.

A fim de lidar com uma rede de criações e recriações, fazendo com que os textos dialoguem uns com os outros, este trabalho convida o leitor a navegar pelo ambiente líquido da *internet*. Nesse ambiente, os signos estão sempre se movimentando por espaços virtuais em que a fugacidade de linhas e perspectivas se reajustam a cada instante, permitindo também uma interação entre o usuário e os textos em que se disponha a navegar.

O tema aludido no poema de Elizabeth Bishop é a arte de perder, em que os dados biográficos da autora entram de modo ficcionalizado. As perdas de Bishop começaram quando era ainda muito jovem, pois, seu pai morreu quando tinha apenas 6 meses de idade (1911) e a mãe foi enviada para uma clínica para pessoas com problemas mentais. Sua vida foi marcada por muitas viagens e, considerada como uma poeta viajante, Bishop morou em Paris, Nova York, e ainda em Key West, na Flórida, dentre outros, chegando ao Brasil em 1951, onde morou cerca de 15 anos. Essa característica nômade deixou-lhe como herança inúmeras perdas de cidades, rios, espaços geográficos e até de pessoas que amava.

O poema *One Art* foi publicado pela primeira vez em 1976. O dossiê genético desse poema é composto por 17 versões (BISHOP, 1976, 1978), a maioria delas manuscritos datilografados, contendo correções a caneta nas margens e no final das páginas. Considerando as intervenções manuscritas nos rascunhos da autora, observou-se que Bishop se preocupava com a ordenação da maioria dos seus documentos de trabalho, o que tornou mais fácil para o pesquisador estabelecer a ordem cronológica desses papeis.

One Art é um tipo de poema melódico conhecido como *villanelle*. A primeira referência aos rascunhos de *One Art* encontra-se em uma carta à sua médica Anny Baumann, quando Bishop estava em Fort Meyers, na Flórida, em 24 de dezembro

de 1975. (Elizabeth Bishop to Anny Baumann, December 24th, 1975. In: BISHOP, 1994b). Nessa carta, Bishop comenta estar escrevendo um poema sobre perdas e, dentre elas, refere-se a uma linda praia que perdera, na Península de Maine. Conhecendo-se a obra poética de Bishop, pode-se inferir que a praia a qual se refere é North Haven, nome de um poema que escrevera em homenagem ao seu amigo Robert Lowell, por ocasião de sua morte.

A primeira das transposições de *One Art* para outra mídia a ser discutida neste artigo é o vídeo-poema *Bishop in Art*, criado em agosto de 2012. Trata-se de um suplemento inspirado pela análise dos referidos manuscritos de Bishop; há cópias facsímile desses documentos no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. O vídeo-poema foi construído a partir de uma análise desses manuscritos e publicado no *youtube*. O vídeo-poema se apresenta com 00:01:45 (um minuto e quarenta e cinco segundos) de duração.

Compõe o dossiê genético desse vídeo um arquivo de áudio (com tempo igual ao do vídeo produzido), os 17 manuscritos do poema, um conjunto de 14 imagens escolhidas pelas autoras, poemas diversos publicados pela autora e a biografia de Bishop. Tendo-se analisado o percurso genético do poema *One Art*, constatou-se que as imagens de perdas permeavam os 17 manuscritos que compõem o seu dossiê de criação. Sendo assim, foi essa temática da perda que norteou a criação do vídeo, o qual mostra a cada trecho recitado do poema várias imagens que, simbolicamente, representam itens perdidos, com ênfase nos espaços geográficos.

Para a identificação dos rios e das casas citadas por Bishop, por exemplo, foram revisitados além dos 17 manuscritos de *One Art*, a biografia da autora e as primeiras versões do poema *Santarém*. As imagens dos rios, apresentadas no vídeo-poema, surgiram a partir da sua identificação nos manuscritos do poema *Santarém;* tais índices se encontram logo nas duas primeiras versões. Lá estão planos de viagem expressos na voz poética: "[...] decided to go no further, stay and rest at the conflux of two great rivers […]" (BISHOP, 1978, box 60.4) ("[...] Decidi não ir mais longe, mas ficar e descansar na confluência de dois grandes rios [...]" (tradução nossa). Os dois rios que banham a cidade de Santarém, no norte do Brasil, são o Tapajós e o Amazonas, fato que, junto a outros indícios, levou às inferências de que são os mesmos aludidos em *One Art*.

Na linha 11 da versão publicada do poema *One Art*, a voz lírica anuncia *three loved houses* ("três casas amadas") e essas três casas são destacadas em sua biografia. A casa em Key West, Flórida, foi a primeira e onde viveu num clima tropical semelhante ao que encontraria no Brasil. A segunda, localizada num sítio chamado Samambaia, em Petrópolis, R. de Janeiro, teve grande importância para Bishop, pois ali ela viveu com a companheira Lota por cerca de uma década. Naquela casa, construída pelo arquiteto Sérgio Bernardes, no alto da montanha, Bishop teve o seu primeiro estúdio, que ficava no meio da mata. A atração por montanhas também a levou a Minas Gerais, onde se encantou pelas construções coloniais. Seduzida pela beleza da cidade, comprou uma casa em ruínas, em Mariana. A "casa Mariana" como ela chamava, é a terceira casa amada e perdida por Bishop.

Bishop in Art é, então, um vídeo-poema no qual uma verdadeira geografia de perdas se revela sob a forma de fotos de casas, rios e cidades deixadas para trás pela

escritora. Nesse vídeo-poema, as coisas aparecem e desaparecem através dos efeitos cinematográficos de *fade in* / *fade out*, utilizados na construção do vídeo; esse efeito está em consonância com a temática das perdas e, apesar do poema ter sido publicado na década de setenta, foi agora atualizado, virtualizado e eternizado no espaço líquido da *internet*.

Em outra transposição do poema *One Art*, desta vez do texto impresso para uma peça de teatro, o poema foi interpretado pela atriz Regina Braga, protagonista da peça *Um Porto para Elizabeth Bishop*, baseado no monólogo escrito por Marta Góes em 2001. Góes, escritora e jornalista, nasceu em Michigan, Estados Unidos, mas passou a infância em Petrópolis, morando perto do Sítio Samambaia, onde Elizabeth Bishop viveu. A peça foi encenada em Nova York, em 2006, como *A safe harbor for Elizabeth Bishop*. No Brasil, foi para o palco em 2001, 2004 e 2011. Este artigo discute a última apresentação da peça em São Paulo, 2011, em um dos eventos para comemorar o centenário de Elizabeth Bishop no Brasil.

A peça apresenta uma interpretação de 2 minutos do poema *One Art* por atriz Regina Braga, a partir do texto traduzido para português por Paulo Henriques Britto. Palavras, gestos, canções, vozes e recursos sonoros diversos, bem como efeitos de iluminação, de maquiagem, indumentária, enfim, todos esses signos foram orquestrados no momento da interpretação do poema *One Art* no palco. Palavras carregadas com uma voz cheia de emoção transmitida através de uma expressão facial tensa, um estilo de cabelo desarrumado, maquiagem e roupas pesadas, o palco na penumbra, o som de uma música triste, ao fundo; também gestos quase frenéticos, cheios de tensão, no clímax de *One Art* quando a protagonista se levanta para expressar a perda de uma pessoa especial, tudo isso envolve a plateia numa onda de comoção.

Na peça, o poema é interpretado logo após o som de uma ambulância, que teria levado Lota para o Hospital Saint Vincent, em N. York, onde acabaria morrendo. Dessa forma, a pontuação da peça levou o público a relacionar a perda da pessoa especial no poema com a morte de Lota. Mas nos rascunhos de *One Art*, poema publicado em 1976, nove anos após a morte de Lota, a pessoa especial a que ela alude não coincide com a descrição física de Lota; os manuscritos fazem referência a uma pessoa de olhos azuis, enquanto Lota tinha olhos escuros. A partir da biografia de Elizabeth Bishop, pode-se inferir que a pessoa com olhos azuis não era Lota, mas Alice Methfessel, última companheira de Bishop.

Assim, a recriação do poema teria sugerido a morte de uma pessoa especial**,** possivelmente Lota, apesar de que, de acordo com os dados biográficos da autora, este não seria o caso. Não houve, de fato, compromisso em relatar, com exatidão, fatos relacionados à vida de Bishop e tal sequência de eventos, conforme fora pontuada no palco, deve permanecer por ser dramaticamente eficaz. Afinal, um trabalho de arte deve ser visto como um monumento, não um documento e, em todo trabalho de recriação, tudo se torna possível.

Finalmente, o último suplemento analisado neste artigo é uma história em quadrinhos, 2012, sobre o poema *One Art*. Diferente das outras duas transposições, que podem ser consideradas mais icônicas visto que estão mais próximas de *One Art* (em termos de gradação, a peça seria um pouco menos icônica que a primeira representação devido à pontuação dramática, em que foi tomada uma liberdade poética), essa

história em quadrinhos é mais indicial. Seu ponto de partida é também a arte de perder e ecoa índices do poema, mas apresenta uma recriação mais livre daquela temática.

A história é contada em primeira pessoa e todas as percepções são filtradas através do olhar do protagonista, um jovem que reflete sobre a autora Elizabeth Bishop e sua receita de como enfrentar as perdas da vida. Na verdade, ele reflete mesmo é sobre a ideia de apego e desapego que as pessoas têm em relação a tudo e a todos. Para ele, dominar a arte de perder é aceitar as mudanças da vida que não podem ser controladas e também significa não ser apegado a coisas efêmeras, nem a pessoas. Seus fluxos de consciência aparecem em forma de balões, na história, que revelam conflitos pessoais do jovem sobre a ideia de mudança e o sofrimento que advém dessa instabilidade, tão comum na vida de qualquer ser humano.

A ideia principal na construção dessa história parece estar relacionada com uma metáfora de movimento e transição permanente, que se pode perceber nas ondas do mar; elas batem na areia, apagando figuras que foram desenhadas ali, inclusive desenhos de árvores e, ironicamente, até raízes levadas pelo mar. Assim, a mudança constante de tudo é recorrente na história; tudo está sempre em movimento, sempre mudando. Mas o que parece sugerir esse argumento é que não há perdas reais na natureza, apenas uma mudança permanente.

A história tem sete painéis, que apresentam uma série de desenhos mostrando o protagonista sozinho ou com outro rapaz olhando para o mar. Há também fotos de Bishop em sua casa de Petrópolis, ou da Casa Mariana, ou de seus passaportes, ou uma foto dela em Copacabana, com seu grande amigo, o poeta americano Robert Lowell. A combinação dessas imagens dá um efeito de colagem e, se for observado o processo de criação da história em quadrinhos em discussão, percebe-se que, na fase de pré-escrita, mais especificamente, na construção do roteiro, foi feita uma pesquisa iconográfica da vida de Bishop, o que se traduz evidente na riqueza das imagens utilizadas.

Observa-se, ainda, que, no último painel, a primeira sílaba da palavra "MYself" ("a mim mesmo") aparece em caixa alta e esse jogo tipográfico pode passar ao leitor a impressão de que a perda do ego ou a questão da identidade do protagonista é salientada. Desde os rascunhos desses quadrinhos, esse efeito é trabalhado, além da escolha da fonte da letra, que dá a impressão de um estilo manuscrito.

Não apenas os signos plásticos foram cuidadosamente tratados, mas também os sonoros. Sob uma espécie de véu transparente no último painel, o texto passa um efeito de onomatopeia, sutilmente mimetizando o som das ondas: *VSHHHHHHH*, que aparece aos pés da foto de Bishop e também perto do protagonista, que está olhando para o mar (vide Figura X). De certa forma, o menino e a poeta Elizabeth Bishop parecem estar conectados por esse mesmo som, uma vez que ambos tentam lidar com seus conflitos interiores e, pelo que se conhece da obra da autora, também o mar era um tema privilegiado por ela.

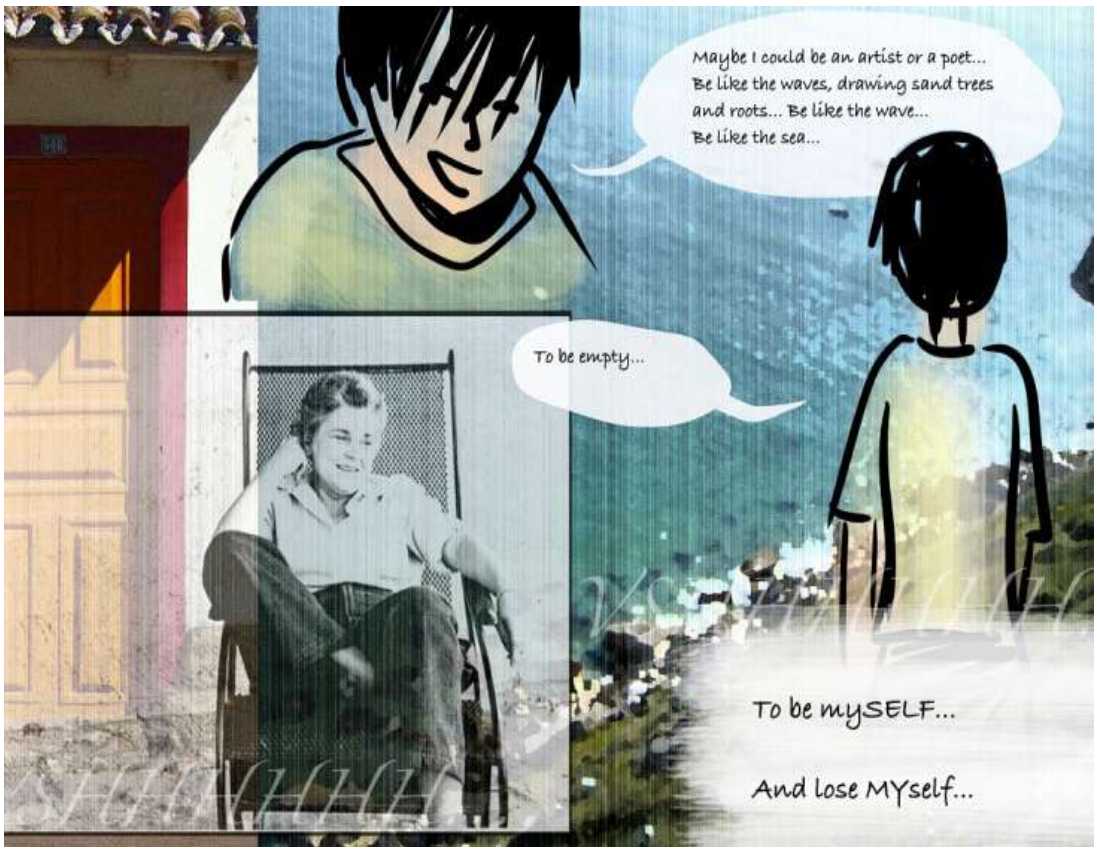


Figura 1. História em quadrinhos painel 7. (Grupo de Pesquisa em Crítica Genética, 2012)

É importante ressaltar que a modalidade sensorial tátil se faz presente na construção dos painéis, visto que a história em quadrinhos mostra efeitos de transparência e de diferentes texturas, especialmente quando são observadas as figuras desenhadas na areia, ou na justaposição de elementos diversos: na colagem de fotos, de manuscritos, desenhos, tudo isso entrando nos painéis como em um efeito cascata, ou em camadas justapostas. Portanto, a linguagem dessa história em quadrinhos é livre e inovadora, especialmente no que se refere ao contorno dos balões que, diferente dos tradicionais, sugere um efeitos de transparência (Ver Figura 2). Essa estética propõe, portanto, uma linguagem mais contemporânea, que se afasta do padrão tradicional dos quadrinhos do gênero Walt Disney em 1940.

Produzida a história em quadrinhos diretamente em um *tablet*, com a utilização do programa *indesign* para a estruturação do roteiro e do *photoshop* para compor as imagens dos painéis, percebe-se a importância da utilização desses programas para o desenvolvimento de uma proposta digital. Na construção dos painéis, inclusive, houve momentos em que as fotos foram pintadas e utilizadas texturas especiais para dar um efeito de recriação daquelas imagens colhidas na pesquisa iconográfica. Um dos manuscritos de Bishop foi usado como plano de fundo das imagens, integrando assim, texto verbal e não verbal; a assinatura de Bishop e também da autora da história em quadrinhos foram incluídos no último painel, juntamente com outros signos, enfatizando mais uma vez, o efeito de colagem. Na verdade, a construção dessa história parece ser um bom exemplo de texto multimodal, que articula manuscritos com desenhos e fotos de vários tipos.

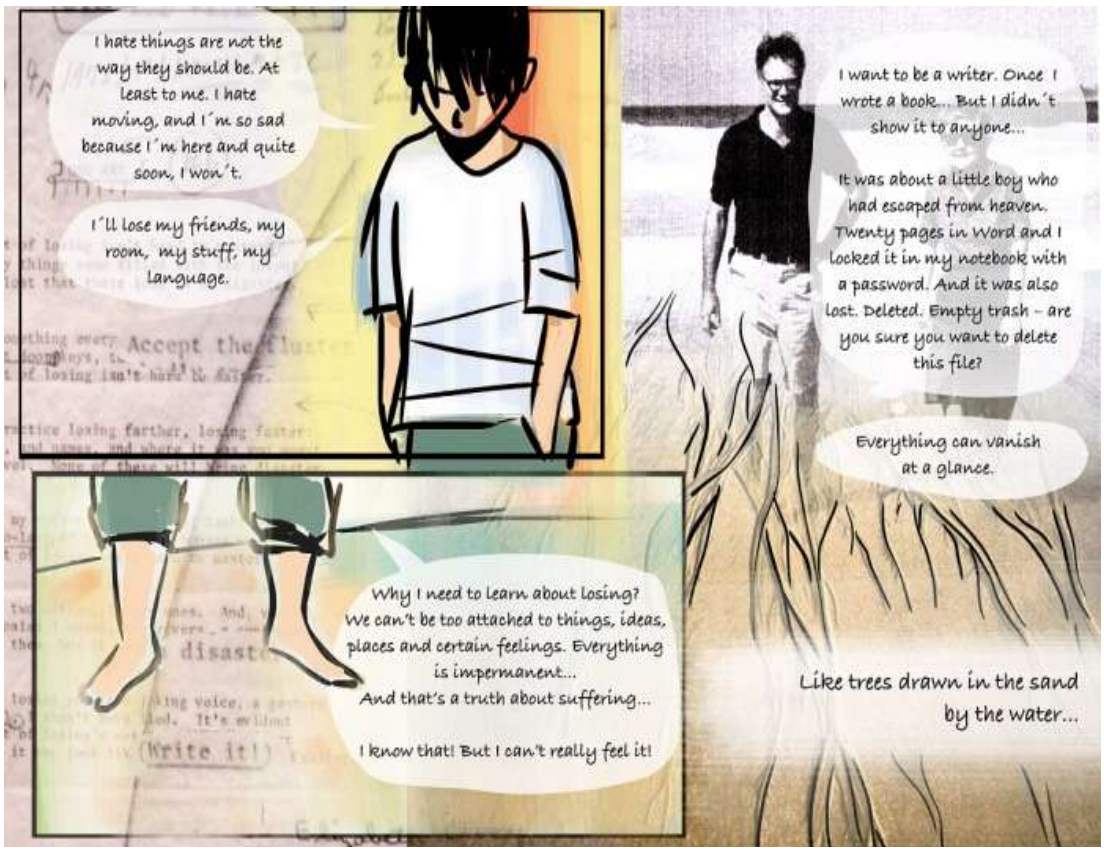


Figura 2. História em quadrinhos painel 2. (Grupo de Pesquisa em Crítica Genética, 2012)

Ficou evidente como a união dos estudos genéticos e dos textos multimodais, intermidiáticos constitui um rico campo de pesquisa a ser explorado, levando em conta tanto o que as várias mídias têm em comum, quanto suas especificidades de gênese. Como se pode observar, cada uma das transposições midiáticas analisada compartilha um amplo espectro de modalidades e de aspectos relacionados a um determinado contexto histórico e cultural. Na contemporaneidade, o ambiente virtual da cultura líquida, com suas interfaces midiáticas, assume uma multiplicidade de configurações e os seus intérpretes podem interagir com essas interfaces com flexibilidade. De fato, a multimodalidade está em toda parte e, em cada suporte, pode-se perceber, com frequência, um complexo de relações intermodais. Em maior ou menor grau, processos de criação em todas as mídias são multimodais.

Referências

BISHOP, E. Correspondence. To Aunt Florence, November 21st, 1956. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, Box 98.2.

_____. Geography III. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1976.

_____. Drafts of published poetry. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, 1976, Box 60.2.

_____. Correspondence. To Anny Baumann, July 14th, 1977. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, Box 23.8.

_____. Drafts of published poetry. Santarem. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, 1978, Box 60.4.

_____. The complete poems. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994a.

BISHOP in Art. Produção do Grupo de Pesquisa em Crítica Genética. Salvador: PRO.SOM Studio, 2012. Vídeo.

GRUPO DE PESQUISA EM CRÍTICA GENÉTICA.The art of losing isn´t hard do master. Belo Horizonte: 2012. Comics.

A ANIMAÇÃO COMO EXPRESSIVIDADE DA IMAGINAÇÃO MATÉRICA: PENSAMENTO DE VOCÊ

Thais Fernanda Martins Hayek (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

O movimento em análise e a imaginação material

Rudolph Laban desenvolveu um sistema de análise do movimento que pode ser aplicado a qualquer atividade que inclua movimento em vários contextos, como a dança, a terapia, e a interpretação. Animar é interpretar algo dando vida através de desenhos sequenciais, e o que torna animação bem feita é fluência de sua concepção. Laban faz uma análise dos movimentos corporais, assim como a animação que também pode ser considerada um estudo do movimento do corpo (que também se estende ao estudo dos objetos), através de desenho. Deste ponto podemos estabelecer um diálogo produtivo para a criação desta e de quaisquer outras animações com a teoria dos movimentos de Laban.

Laban, em termos de movimento, pensava com o corpo. O corpo, em sua perspectiva de análise do movimento. A análise labaniana destaca quatro fatores essenciais que compõem qualquer movimento, e são essenciais a expressividade: Peso (força), Tempo, Espaço e Fluência. A combinação entre esses fatores, com os processos mentais e emocionais, é o que permite a produção de significado e, por conseguinte, a expressividade. Como a coreografia foi feita por uma professora e bailarinos do meio acadêmico é nítida na animação a consciência da expressividade dos movimentos. Mas como se trata de uma animação está expressividade se multiplica através da utilização dos efeitos que estão baseados nos quatro elementos: ar, terra, fogo e água.

Gaston Bachelard propôs uma análise da imaginação material. Nesta imaginação ele estabelece uma lei dos quatro elementos, que visa classificar as muitas imaginações matéricas associadas ao ar, fogo, terra e água. Na animação podemos ver exemplos destes quatro elementos, fortalecendo a expressividade que anima os movimentos em seus efeitos especiais. Para Bachelard, a imaginação está mais no ato de deformar as imagens recebidas por nossa percepção e de transformá-las em outras imagens. Em Bachelard, a imaginação se desprende da forma fechada em si. Das formas nascem outras formas, disformes ou não, porque as mesmas carregam si uma profundidade em seu sentido intencional, tal qual acontece em *Thought of You*.

O autor estabelece que, no tocante a imaginação, seja possível classificar as diversas criações dentro “da lei dos quatro elementos”, onde todas as imaginações mate-

riais são associadas a algum ou alguns destes elementos; a água, terra, fogo e ar. Estas quatro forças imaginantes são inteiramente materiais, nutridoras de diversas experiências criativas e também sensoriais. Quer escolhamos como matéria a água, o ar, a terra ou o fogo, a imaginação atua criativamente, exibindo imagens, onde os quatro elementos se dissipam em ambivalências profundas.

A análise bachelardiana dos elementos tem seu fundamento em estudos psicanalíticos, e suas raízes na interpretação matérica dos sonhos. Para Bachelard, "a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula" (BACHELARD, 1972, pg. 21-22). Assim ele abre um leque de possibilidades de criações poéticas que se substanciam nos quatro elementos.

Se no método Laban o pesquisador enfoca o estudo e a conscientização das influências recíprocas das ações corporais nos processos mentais e emocionais, em Bachelard a pesquisa deste mesmo processo se dá através de uma análise de uma imaginação material, proposta por artistas e literatos. Na animação podemos ver a expressividade aliada a esta imaginação, produzindo de maneira singular a ilusão da vida. O que temos então é a criação transformadora do gesto através do poder devaneoso das imagens por meio da expressão.

O peso é o fator de movimento que, na animação, se observa no desenvolvimento do personagem, auxiliando-o na conquista da verticalidade. É o elemento do movimento que se relaciona com a gravidade, com o chão. Há um equilibrio natural entre o peso e a leveza dentro da animação, os dois personagens se contrastam através das cores e linhas criando uma alusão paradoxal. O corpo do personagem masculino, ou parte dele, sempre está suspenso ou entregue em relação ao chão, o que implica uma força, uma tensão. O elemento peso tem a ver com a economia de energia empregada nos movimentos, ou seja, sua força.

O tempo é outro fator que deve ser observado no desenvolvimento da animação, uma vez que a noção de tempo se alterna. As qualidades de esforço referentes a este fator de movimento são o súbito e sustentado, podendo também ser chamados de lento e rápido, além de todas as gradações entre estes dois polos. O tempo traz ao movimento dos personagens um aspecto mais intuitivo e a atitude relacionada ao tempo é a decisão, informando quando o movimentom ocorre.

O espaço talvez seja um dos elementos com os quais Laban mais tenha contribuído em sua teoria. O espaço é o lugar onde existimos, de forma que alguns o identificam com o vazio, e outros com o que nos rodeia. Laban defende que este é um espaço vivo e que ele não está vazio, desta forma nós coexistimos com ele alterando constantemente sua estrutura. Nossa respiração altera o espaço, nosso movimento altera o espaço, nossa presença ou de qualquer outro elemento, vivo ou não, altera o espaço.

Lugar em que se desenvolve o movimento, seja o espaço do corpo, seja o espaço exterior a ele. As qualidades de esforço referentes ao fator espaço podem se desenvolver de forma direta, ou de forma flexível. A tarefa do fator espaço é a comunicação. A comunicação que faz o agente se relacionar com o outro, o mundo à sua volta. A atitude relacionada ao espaço é a atenção, afeta o foco do movimento, informando sobre o onde do movimento. Na animação o espaço é um fator bastante explorado para a

expressividade, uma vez que a mesma não possue um cenário definido, os personagens e suas extensões preenchem o espaço interna e externamente.

Pode-se considerar está animação como uma poesia animada onde o espaço compreendido pela imaginação é vívido. E é vívido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação do personagem. O jogo do exterior e da intimidade não é, aqui, um jogo equilibrado. Os termos são contrários. Pode-se falar simetricamente de repulsão e atração, estudando a eletricidade e o magnetismo na obra.

A fluência é o elemento do movimento que é influenciado pelas variações quantitativas no peso, no tempo e no espaço. O controle dos três elementos anteriores é que determina a fluência. Tem a ver com a sensação de movimento, com o equilíbrio entre a liberação e o controle de energia vital. É o equilíbrio que o corpo encontra entre liberar e conter a força vital que o move. Assim como nos outros elementos, podemos encontrar na fluência duas polaridades. A fluência liberada que ocorre quando os movimentos estão majoritariamente passivos em relação à força da gravidade, sendo impossível interrompê-los subitamente a não ser por algum reflexo emergencial que pode causar stress ou trauma. Alguns exemplos podem ser vistos no curta, quando o personagem masculino inclinar-se ao passar do vento, ou a personagem feminina personagem feminina parece flutuar. Já a fluência controlada, também chamada de contida ou conduzida, ocorre quando há uma cuidadosa orientação do movimento, numa postura ativa em relação à gravidade. Um exemplo de fluência controlada na animação é a exploração do tempo, mais devagar, ao girar a bailarina.

É dentro do fator expressivo fluência que podemos analisar a imaginação material de Bachelard, porque todos os fatores anteriores permeiam os elementos, água, ar, fogo e terra. No elemento ar, podemos analisar a mobilidade das imagens aéreas, e de que maneira estás se mostram. Se por um lado, é o elemento da leveza e da liberdade, por outro é o do declínio e da tensão. O princípio primeiro da imaginação aérea, para Bachelard está descrito em seu livro O Ar e as Sonhos, e formula-se nos seguintes termos: “de todas as metáforas, as da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são, por excelência, metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo”. (BACHELARD, 2011 pg.11) Como não há referência a nenhuma realidade anterior ou exterior, elas é que tornam compreensíveis conteúdos psíquicos profundos.

Como pode se analisar e *o Sonho de Voo* onde revela que está experiência é bem mais comum do que se imagina e permeia os pensamentos mais profundos. Para o sonho de voar ele evidencia a dialética entre leveza e peso. Também trata do papel hierárquico da imaginação material frente à imaginação formal, e da dualidade desta experiência dinâmica que é o sonho de vôo; onde ser dotado de asa é o princípio da racionalização.

Na obra de Ryan, o realismo psicológico prevalece entre metáforas de ascensão e de queda. Daí a necessidade de uma análise da verticalidade. Para analisar simultaneamente, o impulso para o alto e a queda para o baixo. A queda, portanto, em paradoxo pertence à ordem da substância e não do acidente. Na obra que reflete sobre os anseios de querer estar com alguém, é este o elemento que o artista usa para expressar o peso/leveza que permeia as relações humanas. Até onde aquilo que idealizamos no outro é real? O personagem que deseja o ser onírico e idealizado, sempre a um passo do vôo, tem as linhas mais escuras, enquanto o ser desejado tem linhas brancas. Quando ela realmente se torna real, com linhas mais escuras, ele se vai.

Para Bachelard, o fogo se apresenta como primeiro fenômeno no qual o espírito humano é refletido. Poesia e ciência têm começo na meditação ígnea. O fogo primitivo, alquímico, medieval, moderno e romântico se desvelam na obra do autor. Na animação o fogo se apresenta como forma de luz que ofusca e transforma a personagem sempre em algo onírico aos olhos de seu parceiro. O fogo, desta maneira, é o elemento que figura os devaneios associados às paixões, as filosofias e ideais de vida. Ela está idealizada na mente dele que em uma dança fluídica a busca pelo espaço. Aqui a luz aparece como a fênix quando da racionalização das asas através da queda ressurge a bailarina.

A terra é o elemento que viabiliza os dois movimentos contrários de extroversão e introversão. Na animação estes dois pólos se articulam entre o movimento e o repouso, anseios que habitam o ser e nunca se dissociam. O caráter primordial da terra na perspectiva da imaginação é a resistência. Bachelard indica o homem como modelador e transformador dos elementos, ao procurar a matéria que sustenta a duração da forma. Analisa assim a terra como o interior, a terra como o conteúdo primordial, mas também a terra que se forma no espírito.

A água é um elemento transitório, para o filósofo, ela dinamiza um tipo especial de destino, que transforma continuamente a substância do ser. A água assume também uma verticalidade oposta ao fogo, porque parte da superfície para as profundezas oníricas. Este elemento feminino simboliza as potencialidades humanas mais escondidas e mais simples. Em a Água e os Sonhos, Bachelard procura captar a originalidade específica do símbolo sem limitá-lo às suas causas. Por isso, utiliza o conceito junguiano de arquétipo, que inclui o simbolismo no inconsciente. Na animação o efeito da água aparece de maneira fluídica, quando a personagem segura seu e sonho (a bailarina) e ele desmancha-se em água, levando-o ao chão. Mostra a força da água, mas também a força psíquica que este elemento traz. Segundo Bachelard “o ser voltado á água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.” (BACHELARD,2002, pg7)

A animação Thought of You nos mostra a expressividade destes elementos de maneira intencional, de modo que cada um deles evidencie o caráter devaneoso de querer estar com alguém e as tramas psíquicas das relações humanas.

Considerações finais

O processo de criação desta obra, em si, já é uma proposta interdisciplinar entre a dança, a tecnologia e a animação 2D. Uma vez que o artista busca de outros recursos de pesquisa e ferramentas de criação, para compor a obra. Primeiro com o trabalho da coreografa, depois o processo de captação de imagem e por último o trabalho da animação em si.

Analisar a animação Thought of You sob a ótica de Laban e Bachelard mostra que é possível criar diálogos interdisciplinares entre a arte da animação e outras esferas do conhecimento acadêmico como a filosofia da imaginação e a teoria dos movimentos. Por este olhar, temos uma dimensão maior das possibilidades de pesquisa para ampliar o repertório imagético, na leitura e criação, desta e de outras animações.

Referências

Filme

Thought of You <http://conteanimated.com/the-animation/thought-of-you/> Ultimo acesso em: 13/06/2011.

Thought of You Documentário < http://conteanimated.com/the-animation/the-documentary/> Último acesso em: 13/06/2011.

Livros

BACHELARD, Gaston. A Psicanálise do Fogo. Martins Fontes 2008.

_____. A Água e os Sonhos Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria. Martins Fontes, 1998.

_____. O Ar e os Sonhos. Martins Fontes, 2002.

_____. A Terra e os Devaneios da Vontade. Martins Fontes 1991.

_____. A Poética do Espaço. Martins Fontes 2000.

ECO, Umberto. Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1971.

RANGEL, L. Dicionário Laban. São Paulo, Annablume, 2003.

Memória e identidades territoriais

Identidad, memoria y construcción colectiva desde acciones artísticas directas en el contexto urbano

María Nazarena Mazzarini (Facultad de Bellas Artes. / Universidad Nacional de La Plata)

Graciela Beatriz Galarza (Facultad de Bellas Artes. / Universidad Nacional de La Plata)

Introducción

En el proceso de creación artística contemporánea los colectivos de artistas y artistas, impulsan a través de estrategias directas, la creación de nuevos espacios de trabajo, en donde indagar social, política e históricamente sobre acontecimientos que los involucra, directa o indirectamente, estableciendo en la acción la búsqueda de conceptos de identidad y memoria, produciendo transformaciones que inciden en la ciudad provocando a veces una re significación de los espacios.

Las producciones de colectivos como el latinoamericano Cooperativa Guatemalteca, el argentino "Colectivo Siempre" y la obra gráfica en espacio público "Todos Somos Negros" del reconocido artista argentino Juan Carlos Romero; son productos culturales que ayudan a comprender e interpretar la complejidad de la realidad presente y sus posibles aportes desde las operatorias, poéticas y dinámicas de construcción simbólica de espacios en el medio urbano.

La reflexión va a centrarse en la crítica al poder a través de la producción artística, en las ampliaciones conceptuales que se van a plantear en el objeto artístico a partir de los diferentes recorridos estéticos/espaciales y en la transformación espacial, en donde todos los sujetos sociales se verán involucrados a partir de la reflexión y activación de la memoria individual/colectiva.

La Toma Resiste

Video que recrea la apropiación ilegal de terrenos en la villa 31, actuado por integrantes de Cooperativa Guatemalteca y vecinos de la villa, producido por el colectivo de artistas latinoamericanos Cooperativa Guatemalteca, grupo de artistas que trabaja desde el 2009 realizando caminatas, visitas, reuniones, muestras de arte, vídeos e intervenciones en la mencionada Villa 31. La realización de esta obra implica la convivencia y el diálogo de artistas y la comunidad de la villa 31 para la co-producción con habitantes de ese espacio urbano no planificado como lugar para viviendas pero

existiendo como tal, y en su crecimiento urgente comprendido siempre como posible, lugar físico para vivir.

Mediante procedimientos de ficción/Simulación se desarrollan poéticas que permiten la identificación de las personas con el espacio y la defensa de este con decidida actitud de "estar", de "ser ahí" a la manera en que lo reflexiona y propone el filósofo argentino Rodolfo Kusch.

Kusch dice que la cultura es el suelo que nos sustenta y *surge de una indigencia del existir mismo, en tanto requiere una forma de encontrar sentido en el existir* y ese sentido es el que vemos en la simulación de la toma de tierra y comprendemos que va más allá de la necesidad de lugar físico, va hacia la posibilidad constructiva y el rescate identitario vital. El espacio aquí es generado artísticamente desde su dimensión temporal y alimentado por la memoria colectiva de los co-autores que, en el acto de re-crear la toma frustrada de terrenos, simbolizan su decisión de identificación lugareña. Situación que supera lo definido como territorio moderno ya que la movilidad de los protagonistas y las obras de acción directas que estos crean con los artistas determinan nuevas dimensiones espaciales sostenidas en re significaciones concretas enmarcadas en un horizonte simbólico compartido.

> *"para De Certeau, igual que para Foucault, el espacio social o habitado es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, un producto de las operaciones que lo orientan, temporizan, sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria, y otra que se le contrapone"* (Sergio Martínez Luna, 2009) y cuando hablamos del espacio generado por la creación artística en medio urbano, público, que puede concebirse pequeñísimo o enorme estamos detectando propuesta que pretender hacer emerger intersticios identitarios en la conceptualización de aquel que se concibe como espectador/ transeúnte/publico/ habitante de la ciudad.

"Todxs somos negrxs"

La acción gráfica "todos somos negros" se inicia en el marco de la 3era reunión de la Red de Conceptualismos del Sur, en Santiago de Chile, en el año 2009. Reflexión crítica sobre la etiqueta política ideológica que implica la palabra negros, sustentada desde el poder a la vez que denuncia el pensamiento hecho ley de estos grupos de mando, tomando el fragmento de la constitución haitiana: "*Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de* negros". (Artículo 14 Constitución Haitiana de 1805)

Romero y los artistas del Grupo Conceptualismos del Sur realizan la 1era de una serie de acciones gráficas pegando afiches en la pared exterior del Museo Nacional de Bellas Artes. La intervención parte de una convocatoria anónima difundida desde la red: "Ahora todos somos negros".

Recurrir al cartel como recurso para la producción artística es desde siempre signo de activismo y como objeto urbano, según Paul Ardenne, opera en una "re-figuración" de la ciudad que garantiza un impacto de innegable eficacia sustentado por la familiaridad de este soporte. Hay que considerar también que este tipo de obras son efímeras por lo que la apropiación espacial está sometida al tiempo: "( ) *el acto de*

intervención artística en medio urbano modifica también las temporalidades internas de ésta (activa la contemplación del transeúnte o ralentiza su mirada, insufla en la rítmica urbana un plus de velocidad o lentitud trabajando conjuntamente el espacio y el tiempo de la ciudad" (Ardenne, 2002)

La activación del trabajo espacio-temporal que esta obra propone podemos decir que es el arma poética que estimula la reflexión sobre la palabra y sus espesores simbólicos.

El Colectivo Siempre:

> Venimos trabajando desde el año 2006. Hoy somos un grupo de mujeres que encontramos en el arte un modo para reflexionar y operar sobre nuestra realidad, tomando diversas problemáticas políticas y sociales que nos convocan y nos interesan. El discurso artístico es el medio y el cuerpo la principal herramienta de ese discurso. A veces hacemos producciones coreográficas y otras, acciones más performáticas y agitativas, buscando la expresión y participación colectiva. Generalmente abordamos el espacio público como escenario o lugar de manifestación" (Colectivo Siempre, 2008)

La obra que tomamos está anclada en un hecho de violencia de género, ocurrido en febrero de 2007. El asesinato de una migrante peruana en la ciudad de La Plata. Se llamaba Sandra Ayala, tenía 22 años y en ocasión de salir a buscar trabajo es violada y asesinada en un edificio en reparación: El ex Archivo del Ministerio de Economía. Su novio intenta infructuosamente que la policía le tome la denuncia sobre la desaparición de Sandra. Su cuerpo es hallado 6 días después.

Desde 2009 el colectivo realiza acciones para denunciar lo sucedido y la falta de respuestas del estado: *"el Colectivo propuso una acción frente a lo que simbólicamente se inauguró como Casa de Sandra Ayala Gamboa (la puerta de la oficina donde apareció violada y asesinada). Convocamos a las/os que se quisieran sumar (mujeres y hombres), a ponerse de espaldas a la calle y de a poco empezar a darse vuelta enunciando bien fuerte: SOY SANDRA! Las voces se fueron superponiendo, se aunaron y el SOY SANDRA! se fue haciendo cada vez más fuerte. En el final la gente se alineó y levantó en silencio un cartel que decía TODAS SOMOS SANDRA!."*

Este escenario público y permanente, que es el medio urbano y especialmente la fachada de esta casa, se presenta como sostén de una historia particular a la que el soporte artístico, en sus múltiples operatorias y productos, hace resistencia al olvido y es un vehículo de trasmisión de la memoria a partir de la permanencia constante. Repensado herramientas para concretar en ocasiones producciones artísticas contra -hegemónicas.

Conclusión

Así el arte al recrear la apropiación ilegal de terrenos, al pegar afiches en la calle, al sostener con múltiples acciones la memoria de un hecho, se transforma en una acción cargada de sentido, concibiendo los usos políticos del Espacio Urbano. La vinculación

entre la comunicación, el arte y la política en relación a la intervención en el espacio público y la utilización de la calle para transmitir mensajes, a través de herramientas predominantemente visuales, son alternativas del decir, cuya relevancia política está dada por la posibilidad de reinterpretar lo pasado para definir lo presente, y ambos en un contexto de reconocimiento social: "*Practicar la Memoria es evitar que la historia se agote en la lógica del documento o del monumento*". (Nelly Richard) Es aquí donde los artistas ponen en crisis el discurso hegemónico, construyendo conceptualmente la mirada ideológica, y cargando de sentido simbólico los espacios intervenidos. "*Por medio de las intervenciones urbanas impregnadas de un sentido de reificación, se puede estructurar lo in-estructurado, decir cosas en el lugar y a su vez violentarlo… Incluso en la construcción de un pasado, incluso en el ejercicio de la Memoria, el tiempo acelerado ejerce una presión que define el tipo de sensaciones buscadas a la inversa de la vocación monumentalista, que es el intento de sujetar en el espacio esta aceleración.*". (Grupo Escombros, 1989).

Esta transformación espacial establece la dualidad producción-interpretación simbólica, entre lo público/colectivo-privado/individual, en donde, el público resignifica el objeto artístico interpelándolo mediante sus propios aprioris y sus códigos perceptuales.

A TEMPESTADE: A MESMA E A OUTRA

Marieli Pereira (UFBA)

A Mesma e a Outra

Nas análises dos estudos genéticos, é possível demarcar momentos e elementos motivadores da construção de uma obra. A indeterminação do início absoluto do processo de criação fundamenta-se na ideia de que todos os contextos dos quais o criador faz parte, suas vivências, memórias e experiências são constituintes do processo criativo, impossibilitando definir precisamente a sua origem.

Esse acúmulo singular de experiências é, segundo Derrida (2001), o que Freud chama de arquivo psíquico. Tal arquivo constitui-se de um conjunto de memórias, de experiências, esquecimentos, supressões e repressões, que reconstroem o passado e delineiam o devir (DERRIDA, 2001). Assim, pode-se considerar o arquivo como um sistema dinâmico, que não apenas armazena informações, mas as transforma, sendo tal arquivo também um espaço de projeções. O artista é, simultaneamente, um arquivo vivo e um arquivista, pois, ao mesmo tempo em que ele conserva dados psíquicos, também produz informações a serem armazenadas. A construção de uma obra pode ser tomada como um processo de arquivamento e a obra de arte como um suporte para as informações do arquivo psíquico do próprio artista; a obra é a exteriorização dos dados armazenados, interpretados e recriados pelo artista.

Pode-se utilizar essa perspectiva derridiana de arquivo psíquico para estudar o processo de criação do espetáculo *Outra Tempestade*, produzido e apresentado em 2011 com direção de Luis Alberto Alonso. Recorre-se à crítica genética como metodologia de trabalho, que possibilite o exame das relações e da dinâmica do processo criativo em discussão como um sistema complexo de reorganização de informações.

O texto do espetáculo *Outra Tempestade* é uma releitura de *A Tempestade* (The Tempest) de William Shakespeare, tida como uma de suas últimas obras. Escrita por volta de 1611, o enredo trata basicamente de vingança, amor, conspirações e traições políticas envolvidas em relações sociais conturbadas que envolvem lutas pelo poder, desejo de liberdade e sentimento de lealdade.

Girard (2010) acredita que o texto de *A Tempestade* faz alusão ao processo criativo de Shakespeare e afirma que, ao escrever essa peça, “Shakespeare estava pensan-

do em si mesmo e em seu próprio teatro" (GIRARD, 2010). Infere-se, portanto que o texto de *A Tempestade* é alegórico, ilustrando o processo de maturação da escrita de Shakespeare no decorrer de sua vida artística. Então, Girard (2010) defende que a peça em questão é a representação dos períodos em que o autor sente-se, em alguns momentos livre, ou em outros reprimido para criar, chegando a ser uma representação da decadência de sua carreira literária. Talvez pensando em *A Tempestade* sob essa perspectiva, as dramaturgas cubanas, Raquel Carrió e Flora Lauten escrevem *Outra Tempestade* (Otra Tempestad) em 1997, inserindo nesse novo texto, os personagens mais famosos dentre as peças shakespearianas.

O texto de *Outra Tempestade* mostra os eventos ocorridos após o naufrágio de um barco que deixa o Velho Mundo em busca da Terra Prometida. Próspero, Miranda, Hamlet, Ofélia, Macbeth, Lady Macbeth, Shylock são os náufragos que chegam ao continente Sul Americano e encontram nativos, como Caliban, bem como o selvagem e Ariel, um espírito. Os outros habitantes são entidades da cultura afro-brasileira, como Oxum (orixá que reina nas águas doces e rege as áreas do amor, da riqueza e da diplomacia), Oyá (orixá dos ventos e das águas que rege a imponência e a sensualidade) e Exu (orixá do movimento e da comunicação); e da cultura afro cubana, como Elegua (entidade que abre e fecha os caminhos para a felicidade).

O mago Próspero instaura uma República, onde todos os personagens mencionados são governados por ele. Próspero manipula um jogo de conversão no qual alguns náufragos se fundem com as entidades nativas. Ofélia incorpora Oxum, Lady Macbeth é tomada por Oyá e Ariel por Exu. Durante toda a trama, há referência a vários textos de Shakespeare, como: *Hamlet* (Hamlet), *O Mercador de Veneza* (The Merchant of Venice), *Macbeth* (Macbeth), *Romeu e Julieta* (Romeo and Juliet), *Otelo* (Othelo) e *Sonho de uma noite de verão* (A Midsummer night's dream). Segundo o diretor que concedeu entrevista especialmente para essa pesquisa, há também referências à obra *A República* de Platão e a textos de escritores cubanos, como Alejo Carpentier e seu realismo fantástico; Senel Paz e o nacionalista, José Martí. Há ainda a alusão a diversos contos populares caribenhos, rituais e músicas de ascendência africana.

Assim, o texto de partida do espetáculo já é um exemplo da rede complexa de informações que envolvem a construção de uma obra. Esse texto é a combinação da exteriorização de alguns dos inúmeros arquivos psíquicos de Carrió e Lauten. E toda essa diversidade de dados sobre os contextos pessoais e socioculturais impressa no texto é interpretada, reorganizada e suplementada durante o processo de construção da encenação.

Luis Alberto Alonso, tradutor do texto do espanhol para o português e diretor do espetáculo externa seus arquivos e os agrega a outros durante a montagem da peça. Radicado em Salvador há oito anos, Alonso é cubano, graduado na Escola Nacional de Arte de Havana, e fez parte de diversos grupos, projetos e instituições relacionadas ao estudo e à execução de obras teatrais, danças e culturas afro-cubana e afro-brasileira.

Anteriormente montada e apresentada pelo grupo de teatro cubano, Buendia, dirigido por Flora Lauten, a montagem de *Outra Tempestade* na Bahia foi possível por ter sido a proposta selecionada através de edital em julho de 2011 para o programa "TCA - Núcleo 2011". Esse edital anualmente contempla diretores e produtores, bem como o elenco, os figurinistas, cenógrafos, maquiadores e iluminadores. Todo o

processo de seleção, formação da equipe e montagem do espetáculo seria prevista para aproximadamente quatro meses, segundo o edital.

Alonso, diretor do espetáculo, explica em entrevista realizada em 28 de novembro de 2011, que o principal critério utilizado para a formação do elenco foi o conhecimento e a experiência dos artistas acerca da música e da dança afro-brasileira, pois em um período de tempo muito limitado, seria muito difícil se obter um elenco harmônico e consoante à proposta conceitual do espetáculo.

Entre setembro e outubro de 2011, intensos ensaios diários promoveram as trocas de informações necessárias para a montagem. A exteriorização e o entrecruzamento de dados dos arquivos psíquicos de cada um dos componentes do elenco e do diretor possibilitaram a formação de um arquivo coletivo aberto, um suporte à mostra para a acumulação de saberes *ad infinitum*, expondo as tendências que se aproximam do formato a ser apresentado ao público. A cada ensaio, o espetáculo ia sendo modificado, pois resultou das inter-relações entre todos os envolvidos na realização do espetáculo, como: elenco, diretor, cenógrafo, figurinista, maquiador, iluminador, músico, produtor, críticos e espectadores.

Cirillo (2009) refere-se à obra de arte como um sistema semiótico que quando realizado por toda uma equipe técnica, como a mencionada acima, e sendo o espetáculo exposto aos sentidos do observador, fica sujeito às suas intervenções. Estabelece-se então um novo conjunto de significações, em interação com a experiência do sujeito da observação (CIRILLO, 2009). No caso da produção da peça em questão, as intervenções foram feitas por vários observadores, que se tornaram co-autores do espetáculo, contribuindo com suas memórias e vivências.

Todo esse processo de troca de vivências torna-se emblemático em uma encenação que se caracteriza pela sincronicidade e precisão de movimentos, resultante de uma interação entre cenário, figurino, elenco e músicos. Essa dinâmica foi concebida através de exaustivos ensaios sobre os quais o diretor declara:

> Fizemos várias oficinas para irmos criando partituras corporais nos atores para então coreografar. Passando uns quinze dias, a gente já tinha um bom cabedal; então comecei a tecer aquelas partituras e começaram a chegar os objetos cênicos, como aquelas rodas. Chegaram rodas já prontas, a gente começou a trabalhar com as rodas, a criar movimentos com as rodas, criar cenário com as rodas, um trabalho gostosíssimo de fazer (ALONSO, 2011).

Esse testemunho reflete a experiência do diretor como dançarino e pesquisador. A ideia de criar no corpo dos atores um arquivo com os movimentos que seriam utilizados nas coreografias revela sua experiência na arte da dança, a partir da memória corporal do dançarino. Os dados relacionados à dança, que pertencem aos arquivos pessoais do diretor e do elenco, permitiram que a coreografia fosse construída, levando-se em conta uma diversidade de elementos culturais, que marcaram a pluralidade e a singularidade do espetáculo. Pluralidade pela riqueza de elementos envolvidos e singularidade por ser uma obra única, assim como qualquer obra de arte.

Em alusão ao navio que aparece no início do primeiro ato da peça, as rodas que compõem esse cenário (Figura 1), citadas nas declarações acima, remetem ao timão (parte do barco que comanda o leme que, por sua vez, direciona a embarcação). Essas rodas são móveis e o elenco interage com elas ao longo do espetáculo; essa ambienta-

ção do cenário proporciona dinamismo e simula a ambientação do mar, como se pode conferir abaixo.

Esse processo de interação, que foi referido neste artigo como arquivo coletivo aberto, equivale ao que Salles (2006) denomina de cruzamento de indivíduos que, num processo complexo de troca de informações transforma a obra e indefine a autoria, sem anular os sujeitos participantes do processo criativo, mas destacando sua multiplicidade. Essa multiplicidade de sujeitos contribui para a pluralidade do espetáculo, que evidencia tal diversidade de várias maneiras. Dentre elas, considere-se a forma de sua apresentação, que envolve uma forma clássica do teatro profissional japonês (Noh) e outra forma teatral tradicional japonesa (Kabuki). Logo, a maneira como foi combinada a dança, a música e a encenação é um exemplo disso.

Pode-se também perceber essa pluralidade no figurino criado por Zuarte Junior, artista consagrado por seus trabalhos, que entrelaçam culturas e estéticas diferentes; a materialização de seus arquivos psíquicos também contribuiu para a construção da multiplicidade da peça, através de um figurino que remete à cultura afro-brasileira e à oriental. (Figura 2).

Figura 1. Foto de Rafael Moura. Ensaio. Salvador, 2011.(Imagem cedida gentilmente pela Equipe de Produção do espetáculo Outra Tempestade).

Figura 2. Foto de Rafael Moura. Croqui do figurino de Lady Macbeth. Salvador, 2011. (Imagem cedida pela Equipe de Produção do espetáculo *Outra Tempestade)*.

Observando os aspectos do processo de criação do espetáculo aqui abordados, percebe-se que as interações entre os arquivos pessoais de todos os envolvidos tiveram como eixo norteador a tendência das autoras cubanas de privilegiarem a diversidade cultural. Assim, o texto dramático e sua encenação se caracterizam pela pluralidade, permitindo a visão desse espetáculo como um arquivo coletivo, que reúne alguns dos personagens de Shakespeare e os coloca em contato com vários elementos da cultura afro-latina, como mitos, danças e músicas. Essa diversidade do texto dramático permitiu que ícones da obra shakespeariana fossem atrelados à releitura de diversos

aspectos socioculturais das culturas ocidental e oriental, clássica e contemporânea em um mesmo texto cênico.

Referências

CIRILLO, José. GRANDO, Ângela (org.). Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação. C/ Arte: Belo Horizonte, 2009.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Claudia de Moraes Rego (trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GIRARD, René. Aceitam sugestões tão facilmente como os gatinhos, leite. In: Shakespeare: teatro da inveja. Pedro Sette-Câmara (trad.). São Paulo: É Realizações, 2010. p. 623 – 641.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. Horizonte: São Paulo, 2006.

SHAKESPEARE, William. A Tempestade. Carlos Alberto Nunes (trad.). São Paulo: Martin Claret, 2006.

A ARQUITETURA NEOGÓTICA NO PERÍODO DA BORRACHA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO ESTUDO TIPOLÓGICO DAS CONSTRUÇÕES DE MANAUS.

Pollyanna D´Avila Gonçalves Dias
(Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes / UEA)

Introdução

O movimento romântico surgido no século XVIII contribuiu para a disseminação do *revivalismo* na arquitetura europeia do século seguinte (Hauser, 1995, p. 665). Foi neste período, que surgiu o *Gothic revival* ou Neogótico que ganhou força através dos trabalhos de John Ruskin, Augustus Pugin, Viollet-le-Duc, entre outros.

O novo olhar sobre o Gótico trouxe consigo a inserção de materiais como o ferro e o vidro assim como novas leituras de sua estrutura e a superação de possíveis problemas técnicos ocorridos na Idade Média (Benevolo, 2009, p.88). As construções neogóticas ganharam espaço na Inglaterra, França, Alemanha e em países mais novos como os Estados Unidos e o Brasil. O Neogótico conviveu com outros estilos revivalistas, às vezes sendo utilizado integralmente ou parcialmente em uma mesma construção. Neste último caso denominando-se Ecletismo.

No Brasil, a partir do final do século XIX o Ecletismo e o Neogótico encontraram terreno fértil para sua utilização, pois o país tinha acabado de se tornar uma República, e este tipo de arquitetura ajudava a transmitir os anseios de progresso e civilidade. Comumente os governantes elegiam os estilos arquitetônicos ou a junção deles para formar uma imagem ideal para teatros, palácios, escolas, capelas (Needell, 1993, p. 60).

Em Manaus, no Período da Borracha o Neogótico ganhou destaque em obras como a Capela do Cemitério de São João Batista (1906), o Reservatório da Castelhana (1890), a Capela do Pobre Diabo (1897), a Capela da Santa Casa de Misericórdia (1922), entre outras.

Arquitetura Neogótica em Manaus no Período da Borracha

A cidade de Manaus que em 1892 contava com 13.593 habitantes vivenciou em menos de dez anos, o aumento da população para 30.757 habitantes, alcançando à marca de 86.000 no ano de 1907 (Araújo, 1956, p. 89). O rápido crescimento demográfico

juntamente com o crescimento econômico da exploração da borracha intensificaram diversas transformações urbanas, sociais e culturais na cidade.

Manaus sofreu problemas urbanos semelhantes ao de diversas capitais no mesmo período, como a falta de moradia e salubridade pública. Sevcenko (2003, p. 42) escreve que "o foco de vigorosas mudanças e uma atividade econômica febril, centrados numa cidade e irradiados para todo o seu *hinterland*, num único movimento convulsivo e irresistível, podia ser entrevisto com pequenas diferenças temporais e variações regionais". Portanto, buscou-se situar Manaus neste contexto capitalista pós Revolução Industrial, utilizando-se dos diversos estudos urbanísticos existentes.

Para isto, foram descritas pela pesquisadora as reformas urbanas iniciadas no final do século XIX em Manaus, levando em consideração a falta de mão de obra qualificada, de materiais e as soluções tomadas pelas autoridades. O Barão de Sant´Anna Nery, por exemplo, divulgou a Amazônia na Europa, através de livros e participação em eventos. Enquanto isso, o governador Eduardo Ribeiro através de lei incentivou a entrada de pessoas dispostas a trabalhar no Amazonas e autorizou gratuitamente passagens e mais benefícios a profissionais estrangeiros de diversas áreas.

Muitos dos materiais utilizados em prédios públicos e particulares eram importados. A pedra de calçamento era um dos materiais mais raros na Amazônia como enfatiza Derenji (1997, p. 145), onde era difícil de encontrar até as pedras menos nobres. Por isso, as peças pré-moldadas produzidas em ferro ganharam bastante aceitação na cidade.

O Período da Borracha foi de grande prosperidade para as tendências arquitetônicas em Manaus. E por meio da exploração de dados secundários (publicações existentes) e dados primários (aqueles que ainda não sofreram avaliação) traçou-se um quadro inicial do estudo.

Em seguida, foram realizadas pesquisas de campo e observações técnicas nas construções neogóticas propondo encontrar informações adicionais sobre sua história e estrutura. De acordo com Ruskin (2008, p. 27) "é na longa duração, com a passagem do tempo, que a arquitetura vai se impregnando da vida e dos valores humanos", sendo de suma importância a análise de fotos antigas, jornais e outros documentos que relatassem suas transformações.

A partir das observações técnicas alguns questionamentos foram levantados. Entre eles: Qual referência gótica foi utilizada na fachada deste prédio? O gótico português? Inglês? Francês? Quais materiais e técnicas utilizadas? Alguma parte da construção foi importada?

Na análise hermenêutica empregaram-se estudos de iconologia e iconografia (Panofsky, 1991) que colaboraram com a interpretação dos símbolos e os de cripto -história da arte (Serrão, 2001) que buscaram nas obras ou parte delas desaparecidas, os fragmentos e indícios que agregavam informações a pesquisa.

A Capela do Cemitério de São João Batista (fig. 1), por exemplo, possuía seu revestimento inicial com pó de pedra, passou por diversas pinturas, e atualmente está pintada em um tom claro, quase cinzento. Nela, puderam ser observados caracteres como arcos quebrados, vitrais, rosácea, pináculos e cogulhos. Verificou-se também a vasta utilização de linhas triangulares, que se sobressaem principalmente na parte superior da capela. Sendo o triângulo muito utilizado na arquitetura religiosa representando o número três como o sagrado cristão, Pai, Filho e Espírito Santo.

Figura 1. Capela de São João Batista, Manaus, Amazonas, 2012. (Pollyanna D´Avila, 2012)

Como produto complementar a dissertação de mestrado pretende-se elaborar um catálogo artístico onde serão reunidas fotografias de aspectos da arquitetura neogótica em preto e branco, desenhos com detalhes arquitetônicos e textos resumidos sobre os valores culturais destas obras (religiosos, simbólicos, artísticos).

Na criação visual deste produto, pretende-se buscar uma identidade própria inspirando-se no alto contraste do cinema expressionista alemão do século XX. O cinema expressionista e o neogótico apesar de expressões distintas possuíam inclinações em comum no que se diz respeito à atmosfera misteriosa, sublime, beirando o grotesco em sua arte. As figuras de 2 a 4 são exemplos da busca desta identidade visual. A figura 5 representa um dos desenhos feito a bico de pena que ilustrarão este trabalho.

O catálogo possuirá as medidas de 21 cm de largura por 28 cm de altura com 30 páginas em média contendo ainda o percurso do neogótico na cidade de Manaus, abrangendo áreas como o Centro Histórico, o bairro da Cachoeirinha e de Adrianópolis.

Por fim, este processo tem como objetivo a realização de um inventário artístico que registre as imagens da arquitetura neogótica na cidade de Manaus, estabelecendo um mapeamento destas obras remanescentes e um estudo de seus elementos formais e estéticos.

De acordo com John Ruskin (2008, p. 68), a passagem do tempo e as memórias que a arquitetura pode guardar é onde devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o seu valor primordial. Por outro lado, o seu contemporâneo Victor Hugo (2012, p. 113) escreveu que o tempo é aquele que corrói a arquitetura assim como as más ações do homem.

O tempo que serve para glorificar um edifício também serve para destruí-lo. Por isso, é de fato necessária uma reflexão por meio deste trabalho sobre a preservação destas construções como “memória viva” que estão em diálogo constante com os humanos e fazem parte do cotidiano citadino.

Figura 2. Jazigos do Cemitério São João Batista, Manaus, Amazonas, 2012. (Pollyanna D´Avila, 2012)

Figuras 3 e 4. À esquerda: Jazigo no Cemitério São João Batista, Manaus, Amazonas, 2012 (Pollyanna D´Avila, 2012). À direita: Capela do Pobre Diabo, Manaus, Amazonas, 2012 (Pollyanna D´Avila, 2012).

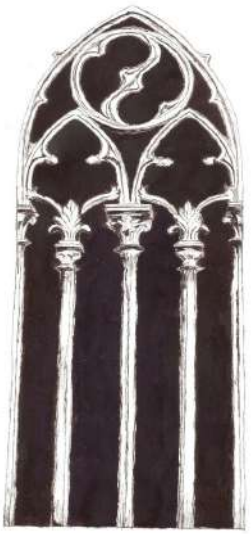


Figura 5. Detalhe do portão de ferro da Capela do Cemitério São João, Manaus, Amazonas (Pollyanna D´Avila, 2012).

Referências

ARAÚJO, Andre Vidal de. *Introdução à sociologia da Amazônia.* Manaus: Sergio Cardoso & Cia. Ltda, 1956.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

DERENJI, J. da S. *Arquitetura Nortista- A presença italiana no início do século XX*. Manaus: SEC, 1998.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. São Paulo: Leya, 2012.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século. (Trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SERRÃO, Vítor. *A Cripto-história de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão- Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2003.

ARTE E CULTURA UCRANIANA: HISTÓRIA, MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÃO

Sandra Borsoi (PPGE / UEPG)
Gilmara Pereira (UEPG)

A presente pesquisa foi elaborada para demonstrar a arte e cultura dos imigrantes da Ucrânia que residem em Ponta Grossa/Paraná/Brasil e apresentar as representações artísticas através das Pêssankas. Buscou-se evidenciar uma das culturas trazida pelos imigrantes e descendentes de ucranianos no Estado do Paraná/Brasil. O objetivo geral desse trabalho foi, apresentar os artistas ucranianos e sua arte através das Pêssankas, bem como saber o que permeia a poética de criação dos mesmos. Para tanto, investigou-se imigrantes e descendentes Ucranianos de PG/PR/BR. Pesquisou-se artistas que se inspiraram na cultura e arte dos ucranianos para produzir suas obras artísticas. O objetivo específico da pesquisa foi construir e investigar a história dos ucranianos no Paraná e os artistas com suas produções artístico-culturais através de suas memórias. No decorrer dessa pesquisa, entrevistas foram feitas com artistas que relataram suas histórias da imigração e principalmente de sua produção de arte nas Pêssankas, que têm origem religiosa e cultural.

O autor Read (1972,p.18), traz a ideia que o artista precisa voltar às origens para poder produzir a arte de forma mais pura e "inovadora", para transcrever o que sente e pensa de forma artística, seja ela a realidade real ou virtual de sua vida, a criada ou a vivenciada, imaginária ou sonhada, com a utilização de símbolos existentes. Dessa forma, as pêssankas, tornam-se uma possibilidade de criação artística utilizando os elementos formais e de composição dessa cultura, que nos permite conhecer um pouco mais a cultura da região de Ponta Grossa/PR e desse modo, também a arte das pêssankas. As pêssankas são formas, representações de ideias num sentido simbólico e nestas, as cores, traços, linhas, signos, seja a cruz no Cristianismo ou a mandala no misticismo, aparecem como uma forma de expressão artística que são utilizados nas poéticas de criação.

A partir de alguns questionamentos buscamos elucidar através da coleta de dados, entrevistas para conhecer artistas que desenvolvam essa arte e representação cultural. As pêssankas são de origem pagã e teve a influência bizantina na Ucrânia, sendo ela uma arte que pode ser desenvolvida em vários momentos principalmente no período da páscoa.

A pesquisa é de cunho qualitativo e os instrumentos para coleta de dados foram: diário de campo, entrevistas, portfólio e relatos das histórias a partir da memória dos entrevistados.

Assim é através de documentos orais gravados no tempo presente e por escrito que se pretendeu aprisionar a lembrança e seus testemunhos aqui relembrados e explicitados. Segundo Fávero (1983,p.15-17) a cultura é uma forma de comunicação do ser humano.

Nas artes, mais especificamente na arte representativa ucraniana, que é uma tradição desde sua diáspora, trouxeram toda bagagem intelectual e conhecimento artístico, com técnicas de pintura, como herança que enriquece mais as suas raízes, demonstrando seus jeitos de pensar através dessa arte, feitas por artistas e "artesões"(-SARAIVA,2010,p.83).

Assim, desde então, os descendentes de ucranianos "defendem" seus valores étnicos, culturais e trazem a expressão da sua arte e/ou se comunicam presenteando uns aos outros com essas produções artísticas. Esta prática persiste até os dias atuais e se desdobra no Estado do Paraná e também na cidade de Ponta Grossa, assim com Vicente (1981) coloca.

Para que se efetive a produção artística ucraniana e se preserve a cultura, relatam histórias e trazem memórias contadas de geração em geração que são registradas e revividas através das pessânkas. A memória nesse momento é um fator muito importante para a representação artística e a poética de criação, pois, ela possibilita trazer as lembranças da tradição, da cultura, bem como a história desse povo ucraíno.

Saraiva (2010,p.712) diz que: "A Memória é faculdade mental que possibilita conservar e reconhecer imagens, ideias, sensações, e conhecimento já adquirido, uma lembrança, recordação, de algo ou alguém".

"Fenomenologicamente, a memória exprime uma de nossas possibilidades de ser no mundo" (FILLOUX,1966,p.10). Desta maneira, devemos lembrar e cultivar sempre a cultura, para que continue nossa existência no mundo através dessa possibilidade diferenciada de viver, uma "verdade" diferenciada que precisa ser respeitada, pois, permite-nos conhecer outras possibilidades de se viver e pensar.

Neste contexto, tornou-se fundamental aprofundar e conhecer acerca da imigração dos ucranianos para o Brasil. O governo imperial atende ao pedido e adota a política com redução dos preços de terra para colonos e pontos de fácil acesso. Mais tarde Tomás Coelho fundou em 1876 as colônias, para os poloneses da Silésia e Galicianos

“Ucrânia”. O Lamenha Lins, segundo escritor Wilson Martins foi mais lúcido em se tratando de imigrantes em terras paranaenses. (FERREIRA,1999,p.64)

> Confirma Andreazza (1996,p.15) que a imigração dos ucranianos não se restringia os fatores subjetivos. Elas deixam bem claro que um emaranhado de forças interagiu para estimular terra do seu berço, destacando as condições de submissão social e economia das camadas populares que, nessas condições, se viam forçadas a emigrar.

Com os russo-alemães acabou o patrocínio do governo para a colonização. Com a chegada da primeira guerra mundial 1914 interromperam o fluxo imigratório e só após a guerra que recomeça a imigração, em 1918 (FERREIRA,1999,p.66-68). Junto com a imigração vieram também as tradições e as crenças, pois, segundo os relatos, quando as pêssankas estouram é porque o mal foi absorvido por ela, por isso ela deve ser benta por um sacerdote na Páscoa; cada linha e desenho tem uma simbologia. Na Ucrânia depois da cerimônia religiosa, os jovens se reúnem na frente da igreja para dançar e cantar “Hailky”, canções de primavera, e presentear com as pessânkas seus namorados em sinal de amor e admiração. Essa arte cultural e tradicional ainda é praticada pelos ucranianos, na cidade de Ponta Grossa, na igreja Transfiguração do Nosso Senhor e os desenhos ali representados trazem em suas poéticas na criação os ritos e significados religiosos e também da mundaneidade (JORNAL DA MANHA/PG/PR, 1995).

A figura abaixo representa o grupo folclórico ucraniano Zoriá que quer dizer “estrela” segundo a entrevistada Bernadete Costa Cardozo Santos, integrante do grupo Étnico Ucraniano de Ponta Grossa/PR.

Figura 1 – Grupo Folclórico Zoriá de Ponta Grossa/PR
Disponível em <http://www.portalcomunitario.jor.br/portal/print.php?news.1636>.
Acesso em 11 ago 2011

Os ucranianos vieram pautados na sua religiosidade presente em sua Terra Natal, e trouxeram para esse novo território brasileiro, local onde eles mantiveram em suas colônias, os ritos Bizantinos e costumes referentes à religião ortodoxa (BATISTA; IMAGUIRE; CORRÊA, 2009, p.48).

Para os ucrânianos a cor está presente no dia a dia das pessoas, influencia o comportamento, transmite mensagens e sensações, está sempre presente e muitas vezes associada a significados simbólicos.

> PRETO: representa o absoluto, o constante ou o eterno. Pode também representar a morte... VERMELHO: é uma cor positiva, significando a ação, fogo, desenvolvimento espiritual. Glorifica o sol e a alegria de viver. Indicado nas Pêssankas de crianças e para a juventude. Simboliza a paixão e o amor... e assim com as outras cores também, que trazem seus significados.

O autor cita como exemplo: um sinal que informa, uma bandeira que identifica, um spot publicitário, um estado de espírito, todos a partir de significados compreensíveis socialmente na comunidade. O autor e artista do livro sobre as pêssankas, Kotviski (2004,p.40) diz que: na Ucrânia na região de "Hutsule", nos Montes Cárpatos, que vieram para o Brasil em 1948, comentam que as cores das ornamentações são bem coloridas. Explica que as "pêssanky" significa "escrever", é uma arte que simboliza o renascimento da terra na primavera com a sua promessa de novas esperanças, saúde e prosperidade. Relata que em algumas partes da Ucrânia a "pêssanky", têm força curativa e como um talismã protege a casa do camponês contra o fogo, a destruição, os maus espíritos e possui o poder de atrair as graças de Deus como expressão comum. (JORNAL DA MANHA/PG/PR, 1995, s/p)

"Pêssankas" podem ser feitas de madeira e servem como objeto de decoração assim como está representada na figura abaixo. Na figura abaixo pode-se perceber a figura do homem com uma lança, ou seja, um soldado ucraniano, e as cores das vestimentas indicam que são da região de Poltava. O signo do galo significa fertilidade e a cor verde representa a primavera, renascimento da natureza e a prosperidade do reino vegetal, simboliza também felicidade e juventude, enquanto a cor roxa tem o significado da alta vibração, está associada à nobreza; na pêssanka representada traz como mensagem primária a fé e a confiança. (SGANZERLA,2007,p.59). Desta maneira, percebe-se como a arte ucraniana é pautada em memórias e representações sociais e culturais específicas de um determinado contexto e estas determinam a poética no processo de criação.

Figura 2. Soldado kossaco e galo simbolo da fertilidade (Eloir Amaro Jr.)
Disponível em: <http://eloirjr.blogspot.com/p/pessankashistoria-e-simbologia.html>
acesso em 30 ago. 2011

Assim, os imigrantes que chegaram ao Brasil foram instalados em colônias no Estado do Paraná trazendo a cultura como suporte para a formação de seus filhos até os dias atuais e com eles as cores, formas que ainda significam e resignificam seu cotidiano. Dentre as representações optou-se pelas pessânkas com seus significados e significações artísticas e culturais.

A arte das pessânkas está inserida nesse contexto social em que no passado era apenas realizada pelos artesões, e que com o passar do tempo, esse conhecimento é ensinado para os filhos e passada pelas gerações através de memória presente nas histórias contadas e ensinadas pelos mais velhos da família ou os lideres da sociedade.

Esse povo étnico Ucrâniano veio para trabalhar nas lavouras do Estado Paranaense do Brasil, e que segundo os artistas descendentes de ucraniano, Célia Zubacz e Bernadete Costa Cardoso Santos, a pêssanka é uma arte milenar, de origem pagã, que tem uma forte influência bizantina, devido ao povo ucraniano manter sua cultura e religião greco-latina com ritos bizantinos e Ortodoxos (Oriente), ou seja, inflexível às mudanças teológicas, eles são mais rígidos, quanto à religião, e a tradição cultural, o que se diferem dos Católicos (Ocidente), que acompanham as mudanças do mundo com o tempo.

Assim, constata-se que as pêssankas, vêm sendo preservadas de geração a geração com seus descendentes; mantêem a originalidade, mas que também vem sendo transformada pela cultura local Paranaense, pois atualmente artistas também produzem pessânkas com os símbolos Paranaenses como a gralha azul e os pinheiros encontrados nesse Estado. Inspira também outros artistas em suas obras artísticas, enriquecendo suas poéticas no processo de criação.

Referências

ANDREAZZA, Maria Luiza. Paraíso das delícias:Estudo de um grupo imigrante Ucraniano 1895-1995. Tese doutorado, UFPR, Curitiba, 1996, p. 15.

BATISTA, F. D.; IMAGUIRE, M. R. G.; CORRÊA, S. R. M. Igrejas Ucranianas: Arquitetura da imigração no Paraná. Curitiba: Instituto Arquibrasil/Petrobras Cultural,2009, p. 28-55

FAVERO, O. Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 15-117

FERREIRA, J. C. V.O Paraná e seus Municípios.2ª ed. Cuiabá: Memória do Brasil, 1999, p. 60-68.

FILLOUX, J.-C. A Memória.2ª ed. São Paulo:Difusão Europa do Livro, 1966. p. 31-119

JORNAL DA MANHA, Ponta Grossa, 12 abr. 1995. Caderno A. geral. Tradição. Pêssanka-dos Montes Cárpatos para o Brasil.

KOTVISKI, V. J..Pessanka – da Ucrânia para o Brasil: Contexto histórico e manual ilustrado da arte. Paraná:Kaygangue, 2004, p. 5-40

READ, Herbert. A Arte de Agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 16-98

SARAIVA,Jovem. Dicionário da língua Portuguesa ilustrado. São Paulo: Saraiva,2010, p. 15-1197

SGANZERLA, Eduardo, 1955. Pêssanka: a arte ucraniana de decorar ovos: Brasil, Paraná. Curitiba: Esplendor, 2007. p. 14-59.

Processo criativo: "encargo" e "diretrizes" do détournement situacionista

Vitor Maciel (UFPE)
Gentil Porto Filho (UFPE)

Introdução

O *détournement* foi idealizado como uma técnica para a superação de uma ordem sócio-cultural caracterizada pelo consumo passivo de imagens, e foi definido pelos situacionistas como o "desvio de elementos estéticos preexistentes" e "integração das produções artísticas atuais ou passadas em uma construção superior do meio" (SI, 1958).

O texto "Um guia prático para o *détournement*", de Debord e Wolman (1956), é o mais importante documento de sistematização e utilização desta técnica. Este "guia" será a referência para análise do *détournement* à luz dos conceitos de Encargo e Diretriz, de Baxandall (2006). Busca-se aqui discutir os objetivos de Debord e Wolman ao escreverem tal documento, além de situar esta técnica historicamente, revisando suas possíveis causas e desdobramentos no contexto em que foi concebida.

Além desta introdução, este artigo apresenta outras quatro sessões. Nas duas primeiras, é apresentada a fundamentação teórica, referente ao *détournement* e aos conceito de Encargo e Diretriz, respectivamente. A terceira sessão corresponde à análise do *détournement* à luz dos conceitos de Encargo e Diretriz. Por fim, são expostas as considerações finais a respeito das discussões suscitadas.

Détournement

A Internacional Situacionista (IS) foi criada em 1957 a partir da fusão de outros movimentos culturais, como a Internacional Letrista, o grupo Cobra, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres. Em sua atuação, até o ano de 1972, a IS reuniu poetas, artistas visuais, pensadores, arquitetos, cineastas e ativistas constituindo uma vanguarda artística, política e social fundada na crítica de uma "sociedade do espetáculo". A tese central situacionista era a de que, por meio da "construção de situações", se chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana.

A IS tinha como principal característica de sua atuação o uso do *détournement*. Podendo ser traduzido do francês como desvio, descaminho, roubo ou rapto, o *détournement* foi idealizado como uma técnica para a superação de uma ordem sócio-cultural caracterizada pelo consumo passivo de imagens, tendo sido definida pelos situacionistas como o "desvio de elementos estéticos pré-fabricados" (SI, 1958).

Tendo como objetivo criar novos valores a partir da negação dos valores estabelecidos (JORN, 1959), o *détournement* obedecia a dois princípios principais: a perda da relevância de cada elemento autônomo deslocado e a organização de um novo arranjo significativo no qual cada elemento ganha significados e efeitos inusitados (SI, 1959). A utilização do *détournement* implicaria, assim, numa postura ao mesmo tempo de indiferença e de crítica em relação aos produtos culturais de uma "sociedade do espetáculo" (DEBORD; WOLMAN, 1956). Portanto, a eficácia desse método, devidamente sistematizado a partir das técnicas do *design* e da propaganda, procederia da coexistência de antigos e novos significados (SI, 1959).

No texto "um guia prático para o *détournement*", Debord e Wolman (1956) buscam singularizar esta técnica em relação a outras métodos de apropriação e desvio a partir da apresentação de dois tipos de *détournement*: primeiro, o assim chamado "*détournement* secundário", caracterizado pelo uso de um elemento sem relevância em si que adquire novo significado a partir do novo contexto em que foi inserido; segundo, o "*détournement* abusivo", constituído de um elemento "intrinsecamente significativo" que "toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto" (DEBORD e WOLMAN, 1956).

Os dois tipos de *détournement* implicam em quatro "leis de uso":

[...] o elemento "detournado" mais distante é aquele que contribui mais nitidamente à impressão global e não os elementos que diretamente determinam a natureza desta impressão;

[...] as distorções introduzidas nos elementos "detournados" devem ser tão simples quanto possível, pois o impacto principal de um *détournement* tem relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos;

[...] quanto mais próxima de uma resposta racional, menos efetivo é um *détournement*;

[...] o *détournement* através da simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo (DEBORD e WOLMAN, 1956).

Além desses dois tipos de "desvio" e das suas quatro leis de uso, Debord e Wolman (1956) apontam ainda o ultra-*détournement* como um tipo especial. Esta categoria seria a máxima realização de uma prática cultural e política que pretendia intervir na vida cotidiana a partir de "desvios" do próprio ambiente urbano.

Embora a realização do *détournement* pelos situacionistas tenha permanecido relativamente incipiente, segundo Barbosa e Porto Filho (2011), pode-se identificar uma ampla ressonância dessa técnica na arte contemporânea.

Nicolas Bourriaud (2009) delineia inclusive uma espécie de tipologia da arte da década de 1990 fundamentada em certos princípios do *détournement* situacionista. Designando de "pós-produção" uma tendência que procura alterar obras realizadas por outros artistas, bem como "inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original", Bourriaud (2009, p. 12-13) indica a relevância das diversas técnicas de desvio para a cultura contemporânea.

Posto isto, faz-se necessário situar historicamente tal procedimento, discutindo suas motivações no contexto em que foi concebido. Para tanto, esse estudo encontrou apoio nos conceitos de Encargo e Diretriz, tal como desenvolvido por Baxandall (2006).

Encargo e Diretriz

O historiador da arte Michael Baxandall (2006) em seu livro "padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros", recorre aos termos "encargo" e "diretriz" para desenvolver sua metodologia de observação de obras de arte, que também pode ser utilizada para qualquer artefato histórico. Em seu livro, o autor reflete sobre as causas e razões históricas dos artefatos e afirma que não é possível explicar um objeto, mas apenas as observações sobre ele, ou seja, só é possível explicar um artefato na medida que o consideramos à luz de uma descrição.

> Uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. (BAXANDALL, 2006, p.44)

Baxandall (2006) propõe assim explicar um artefato histórico considerando-o como uma solução para problemas que surgiram em uma situação específica. A reconstrução desta relação lógica entre esses três elementos (objetos históricos, solução de problemas e determinadas situações), é a base da teoria do autor. Investigar essa relação é entender como um agente histórico (produtor, artista, pensador, etc.), dentro dos limites da técnica, dos materiais, das suas especificidades e das do seu cliente, resolveu e interligou essas premissas.

> O pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é". (BAXANDALL, 2006. P.48)

Baxandall (2006) sintetiza seu método nos conceitos de Encargo e Diretriz. Encargo refere-se ao problema principal que deve ser resolvido pelo artista: construir uma ponte, pintar um quadro ou sistematizar uma técnica da arte, por exemplo. Já a(s) Diretriz(es), é formada pelo contexto cultural e pela situação específica da atividade em questão. Assim, Encargo e Diretriz(es) delineiam juntos o problema, sendo o artefato a solução dada pelo agente histórico.

Análise

Um primeiro questionamento pode ser direcionado para o agente histórico e para o demandante da solução *détournement*. Para isso, As considerações de Baxandall (2006)

sobre o demandante do problema de Picasso no quadro Retrato de Hahnweiler, podem ser esclarecedoras:

> Quem então determinou o Encargo de Picasso e as Diretrizes que o guiaram na execução do Retrato de Kahnweiler? [...] O próprio Picasso as formulou para si. A marca de individualidade de um pintor depende em boa parte de sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar. De fato, se dizemos que um pintor se "expressa", é sobretudo na análise do seu ambiente que se pode localizar com mais segurança os traços de sua individualidade. [...] Mas a enunciação exata de uma diretriz é sempre um ato muito pessoal do pintor. [...] Contudo, se é possível dizer que Picasso construiu sua Diretriz pessoal, ele o fez como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais. (BAXANDALL, 2006, p. 87)

Na presente análise do *détournement*, o texto "um guia prático para o *détournement*" de Debord e Wolman (1956) é adotado como a síntese desta técnica. Deste modo, os dois situacionistas foram ao mesmo tempo os agentes históricos conformadores do *détournement* e seus demandantes: Debord e Wolman, portanto, definiram para si, seus Encargos e Diretrizes.

É importante pontuar que esta abordagem a partir do "guia" às vezes se mostra reducionista e incapaz de abarcar toda a complexidade da criação, conformação e exploração do próprio *détournement*. Ainda assim, a discussão com base neste documento pode revelar aspectos importantes sobre a relação do *détournement* e o seu contexto de possibilidades.

Conforme a teoria de Baxandall (2006), o Encargo de Debord e Wolman seria a sistematização de uma técnica de "apropriação" da arte. O historiador ressalta que, embora o Encargo seja demasiadamente genérico, sua utilidade deve-se ao fato de ser uma fórmula não descritiva, que permite incluir as características específicas de casos particulares: "O encargo em si não tem forma; as formas começam a surgir das Diretrizes". (BAXANDALL, 2006. P.84)

Determinado o Encargo, os modelos explorados por Debord e Wolman podem agora ser sugeridos. Como modelo positivo, cabe destacar os procedimentos das vanguardas históricas, tais como os *readymade* de Marcel Duchamp, as fotomontagens dadaístas e as imagens surrealistas, que tinham como objetivo atacar a "instituição arte" e eliminar a separação entre arte e vida cotidiana (Burger, 2008). Embora alvo das críticas de Debord e dos situacionistas, as manifestações do Dadá e do Surrealismo podem ser enquadrados como modelos positivos se considerarmos que, para Baxandall (2006), a análise deve se voltar para o artefato e não para o discurso do agente.

Como modelo negativo, é possível destacar as práticas de uma tradição modernista descrita por Burger (2008) como "arte autônoma". Esta tradição teria como característica o esteticismo e o afastamento da vida cotidiana, supostamente representados por movimentos como o Cubismo, o Suprematismo, o Neoplasticismo e, posteriormente, o Expressionismo Abstrato.

> A partir dos modelos positivos e negativos, quatro diretrizes principais de Debord e Wolman podem ser apontadas. São elas: superar a arte, realizando-a na vida cotidiana; ultrapassar criticamente as práticas dadaístas e surrealistas; estabelecer os métodos de utilização do *détournement*; e fomentar revoluções políticas e sociais.

> Superar a arte: Esta diretriz tem uma relação direta com uma tradição vanguardista, referente aos modelos positivos adotados por Debord e Wolman. Embora tenham transformado definitivamente o modo de realizar e perceber a arte, tal tradição não conseguiu eliminar a separação entre arte e vida cotidiana (BURGER, 2008). Esta premissa, ainda por ser concretizada, foi defendida por Debord e Wolman no "guia" do *détournement* e constituiu o principal objetivo situacionista: "O tempo da arte já passou, trata-se agora de realizar a arte [...] Nosso tempo já não necessita mais fazer relatos poéticos, mas executá-los" (SITUACIONISTA, 2002.p.19).

Para tentar integrar a arte à "práxis vital", o método do *détournement* se utiliza de técnicas de propaganda e *design*, preocupando-se com os aspectos informacionais e de reprodutibilidade da técnica: "uma facilidade de produção que ultrapassará de longe em quantidade, variedade e qualidade a escrita automática que nos entediou por tanto tempo" (DEBORD e WOLMAN, 1956).

Debord e Wolman (1956) revelam também seu desprezo pela arte, considerando-a como atividade alienante e mercadoria ideal do capitalismo avançado. Para combater a crença da arte como atividade superior, Debord e Wolman (1956) propõem a desvalorização de cada elemento autônomo:

> Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações. [...] quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. [...] A interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. Qualquer coisa pode ser usada". (DEBORD e WOLMAN, 1956)

Ultrapassar criticamente o Dadá e o Surrealismo: A prática dadaísta e surrealista buscava sobretudo realizar um "choque" no espectador, buscando escandalizar e ridicularizar o mundo da arte enquanto "instituição", ou seja, procurava desestabilizar artistas, consumidores, colecionadores e críticos de arte. Como é próprio de qualquer manifestação surpreendente, o efeito destas propostas tinha curta duração, já que eram rapidamente assimiladas e logo perdiam seu poder de estranhamento. A vanguarda, segundo Burger (2008), acabou sendo vítima do próprio sucesso.

Com o *détournement*, Debord e Wolman buscavam ultrapassar esse caráter "negativo" das vanguardas para estender esta técnica a todos os aspectos da vida, procurando assim realizar "situações completas" a partir do jogo de desvalorização e revalorização da cultura e do urbanismo vigente:

> É, evidentemente, necessário ir além do mero escândalo. Já que a oposição à noção burguesa de arte e gênio artístico se tornou há muito um sapato velho, o bigode que Duchamp pintou na Mona Lisa não é mais interessante do que a própria Mona Lisa sem bigode. Nós precisamos empurrar este processo ao ponto de negar a negação". (DEBORD e WOLMAN, 1956)

Estabelecer o uso do *détournement*: Como o próprio título do texto sugere, Debord e Wolman (1956) tinham o intuito de formatar um verdadeiro guia para a exploração do *détournement* nos mais variados contextos. Além de levantar, analisar e criticar algumas experiências, e de sugerir outras até o momento não realizadas, os autores definem dois tipos de *détournement* e quatro "leis de uso". Tal sistematização tinha como

objetivo canalizar os resultados das produções que se utilizavam do *détournement* para as causas revolucionárias situacionistas.

Após o fim da Internacional Situacionista, as técnicas de *détournement* não só continuaram a ser exploradas, como passaram a ser diversificadas pelas artes visuais. Para Cruz e Silva e Porto Filho (2009), a utilização contemporânea do *détournement* flexibiliza, distorce e "desvia" os próprios postulados situacionistas, demonstrando, por um lado, a rigidez do próprio "guia", e, por outro, as novas possibilidades derivadas, sobretudo, das novas tecnologias.

Fomentar revoluções políticas e sociais: Para Debord e Wolman (1956), o *détournement* é uma importante "arma cultural", que extrapola o caráter puramente estético e que deve estar a serviço de revoluções políticas e sociais:

> O *détournement* não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes. [...] É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo em direção a um comunismo literário. (DEBORD e WOLMAN, 1956).

Ao tomarem o *détournement* como uma técnica central de suas ações, Debord e Wolman reafirmam sua postura ideológica, bem como a urgência da ação política:

> É suficiente dizer que, do nosso ponto de vista, as premissas para a revolução, tanto no plano cultural quanto no estritamente político, não só estão maduras, mas já começaram a apodrecer. [...] A única tática historicamente justificada é a inovação extremista. (DEBORD e WOLMAN, 1956)

Considerações finais

Neste artigo, discutiu-se algumas das possíveis motivações que levaram Debord e Wolman (1956) a sistematizar a técnica do "desvio" no documento "um guia prático para o *détournement*".

Fica evidente que o *détournement* representou um desenvolvimento das técnicas e estratégias de atuação levadas a cabo pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Neste sentido, é possível afirmar que os situacionistas, embora devedores desta tradição, atuaram criticamente em relação às práticas dadaístas e surrealistas, ultrapassando os objetivos de ridicularização e choque através de propostas mais vinculadas às causas revolucionárias.

Fica igualmente patente que a real possibilidade de uma revolução serviu como estímulo, tanto para a sistematização do *détournement* por Debord e Wolman, como para toda a atuação dos situacionistas. Eliminada esta possibilidade, torna-se pertinente levantar questões sobre as intenções do uso contemporâneo do *détournement*. Torna-se especialmente relevante examinar se esta técnica ainda representa um método de ação política capaz de transformar criticamente a sociedade ou se foi neutralizada pelos dispositivos culturais da "sociedade do espetáculo".

Referências

BARBOSA, Eduardo Romero; PORTO FILHO, Gentil. *A Técnica do Détournement no Espaço Urbano*: intervenções artísticas de Marcelo Cidade e Gabriel e Tiago Primo. Anais do IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Curitiba : UTFPR, 2011.

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CRUZ E SILVA, José Cláudio; PORTO FILHO, Gentil. *Desvio brasileiro*:
o *détournement* em "Luis Inácio Guevara da Silva" de Raul
Mourão. Anais do Encontro Nacional da ANPAP, Salvador. 2009.

DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil. *A user s guide to détournement.* 1956. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/>. Acesso em: 25 de setembro de 2011.

JORN, Asger. *Détourned painting* (1959). Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html>. Acesso em: 17 set. 2011.

MICHAELIS DICIONÁRIO ONLINE. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em: 26 de jul. 2012.

SITUACIONISTA: *teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. (Coleção Baderna).

SITUATIONIST INTERNATIONAL (SI). *Definitions* (1958). Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html> Acesso em: 17 set. 2011.

SITUATIONIST INTERNATIONAL (SI). *Détournement as negation and Prelude* (1959). Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html>. Acesso em: 15 set. 2011.

A ideologia presente na charge de Mariosan e sua relação com o texto verbal

Renato Fonseca Ferreira (PUC - Goias)

Interações entre texto e charge

O vínculo da charge com a imprensa vai além da função ilustrativa das páginas dos jornais e das revistas e, a própria mídia, não representa apenas uma ferramenta de informações, mas um complexo responsável por gerar uma opinião pública, materializar uma ideologia ou determinar ações. A charge representará um meio de crítica, carregada de expressividade e autenticidade dividindo espaço com as notícias e manchetes jornalísticas. Sua relação com o texto possui três tipos de possibilidades, sendo elas: relação direta, indireta ou até ausência de relação aparente, lembrando que esta análise não visará determinar um posicionamento político em relação ao governo, mas proporcionar o entendimento histórico e a produção de sentido através dos recursos gráficos.

Conforme Joly (2007, p.115-123), a interatividade entre imagem/texto indica uma espécie de "nível correto de leitura", assumindo formas variadas de acordo com o contexto em que é inserida. Assim, a complementaridade entre palavra e imagem estabelece funções de revezamento, na qual as palavras podem traduzir o sentido que a imagem não alcança; função de símbolo que consiste em conferir significado à imagem, propondo uma interpretação que vai além da obviedade ou dos aspectos restritivos verbais, uma reflexão ou um discurso interior presente na imagem. A última função seria que a correlação entre a imagem e as palavras reside no fato da interdependência, ou seja, as palavras necessitam das imagens e as imagens dependem das palavras na busca por um sentido ou por vários sentidos. Logo, a charge de Braga e Mariosan possuem certas particularidades que extrapolam os significados que os textos jornalísticos produzem.

Assim, abordando uma perspectiva da relação texto e imagem, propomos uma análise de uma charge política que denota uma relação direta do texto com o desenho em si. Dessa forma, tentaremos interpretar a charge sem a intenção de buscar um sentido "verdadeiro", mas um sentido estabelecido por padrões históricos e ideológicos, materializados no discurso da charge política e construídos pelo chargista. Momento em que nos debruçamos sobre a produção de sentidos na relação entre o dizer e o não-dizer, refletindo sobre o silêncio (lugar de múltiplos sentidos) na charge (ORLANDI,

1992). Ainda que Orlandi (2009) determine as bases da análise discursiva constituída pelo corpus textual, partiremos de uma concepção tomando as charges publicadas Mariosan, cartunista goiano, e as relações que as mesmas mantêm com os textos jornalísticos. Isso nos permitirá perceber como estes mesmos textos dialogam com as charges e seu discurso, visando à constituição dos sentidos e seus efeitos.

Para tanto, utilizemos a definição de Orlandi (2009) em que o texto é o meio pelo qual podemos obter toda a significação do objeto, permitindo a aproximação de sentidos que muitas das vezes estão silenciados. A base pragmática da autora refere-se ao texto, mas pode ser adaptado para a charge política, elemento este da qual partiremos para compreender seu discurso:

> O texto, como dissemos, é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da linguagem: som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho. Mas é também, espaço significante: lugar de jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade. Como todo objeto simbólico, ele é objeto de interpretação [...] Um texto é só uma peça de linguagem de um processo discursivo bem mais abrangente e é assim que deve ser considerado. Ele é um exemplar de discurso. (ORLANDI, 2009, p. 72).

Assim, em substituição a esta característica ligada à verbalização, preferimos adotar, por substituição, a denominação por estilo não-verbal (SIQUERI, 2005), ou melhor, a iconografia, onde poderemos passar da charge ao discurso, identificando os processos sócio-históricos, a ideologia presente e, ainda, vislumbrar as formações discursivas a partir de uma análise formal dos elementos que a compõe. Isto permitirá tornar visível o que está invisível, relacionando o que está dito com o que não está dito ou que poderá dizer algo mais (ORLANDI, 2009). Este estilo não-verbal estaria relacionado à linguagem gráfica da charge composta por linhas, volumes, cores, texturas e abrangendo signos icônicos que substituem os recursos lexicais e gramaticais dos enunciados citados por especialistas da Análise de Discurso:

> [...] os traços e as formas caricaturais, aplicados pelo enunciador, manteriam com o conteúdo temático uma relação de negação, ou seja, sendo uma ponte direta entre o visível e a realidade, a caricatura subverteria uma ordem constituída, mantendo uma relação de adversidade com o objeto de seu discurso, assegurando, assim, a sua função crítica. Além disso, o estilo não verbal poderia supor significações não visíveis, mas subentendidas, possibilitadas por meio de códigos sociais comuns entre enunciador e enunciatário. E justamente nessa relação de solidariedade que poderíamos identificar as marcas ideológicas do(s) sujeito(s) que produz(em) o visível, ou de outro modo, a formação discursiva. (SIQUERI, 2005, p. 3).

Ao expormos, basicamente, a metodologia a ser aplicada na análise, iniciamos as primeiras observações na charge a seguir (fig. 1) que, Mariosan, ao produzir a charge, é conduzido por sua formação ideológica incluída no discurso da charge. Fiorin (2001) afirma que as formações ideológicas são "visões de mundo", ou seja, a interpretação da realidade vivida que é ensinada a cada um dos membros da sociedade ao longo da aprendizagem linguística. As formações ideológicas são um conjunto de ideias e representações adquirido ao longo da existência.

8 O POPULAR GOIÂNIA, segunda-feira, 23 de junho de 2008

Opinião

"Eleição é sempre uma caixa de surpresas."

"Perdemos o fio da meada."

Cartas dos leitores

Mudanças no Fica

Gostei das mudanças do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica) neste ano. O centro histórico da cidade de Goiás foi valorizado e a duplicação das oficinas garantiu o acesso a muitos estudantes. São oficinas com suporte para formar o público cinema goiano.

O que em vez outros foi o nosso local dos shows: o antigo matadouro é o espaço adequado porque não causa tumulto e valoriza o belo Rio Vermelho. Mas tenho restrições: o excelente café cinematográfico não pode ser realizado no Hotel Vila Boa, assim como as boas mesas com Maria Rita, Khéz e Joel Birman.

O café deve ser no centro histórico, perto da população. A projeção também pode ser melhorada. Fez um dos festivais mais tranquilos e os filmes representam bem os graves problemas do meio ambiente.

Cadê a ideologia?

Um homem sem ideal é um homem morto, escreveu Gramsci o assunto é política. Candidatos que em outros tempos se odiavam hoje estão reunidos para conversar, um com um, ora com outro. Cadê a ideologia?

O que leva um político, que está liderando as pesquisas, que durante quatro anos falou em trabalhar e lutar em prol da sua cidade, a desistir de ser candidato? Bom, jantar e o mês de homenagens, festas juninas, convenções e mês das tiras e de Judas.

Voto e consciência

As eleições municipais se avizinham e o que presenciamos na maioria dos municípios brasileiros, principalmente nos mais pobres e mais distantes, é que os políticos que estão passando pelo poder já que às vezes se julgam donos dele), ao ali de continuarem os de fazerem seus sucessores, usam e abusam da prática de pressionar, intimidar, ameaçar e perseguir servidores públicos, funcionários, correligionários, amigos e até parentes que ousam se contrapor às suas idéias ou vontades. Quase sempre, os vitoriados são os menos favorecidos.

A eleição tem importância fundamental no nosso cotidiano, pois nos dá a possibilidade de escolher aqueles que vão interferir diretamente nas nossas vidas. Escolher um parlamento político, inexperiente e com um passado negro, pode representar um retrocesso na nossa comunidade que levará nossa gerações para reparar.

É necessário que a imprensa, o Ministério Público e outras autoridades alertem aos eleitores que votos não tem preço e consciência também não.

Aplicação da lei

Admiro o trabalho do Ministério Público, como fiscal da correta aplicação da lei e em defesa do interesse maior da coletividade, bem como a brilhante atuação da magistratura brasileira, que pode muito bem ser ilustrada pela isenção e altruísmo vistos das ações do Supremo Tribunal Federal na aceitação da denúncia do mensalão e o pronunciamento de 40 envolvidos.

Entretanto – sem que isso implique em comparticipar com a criminosidade das campanhas eleitorais, uma vez que o que o político mais gosta é de aparecer, seja o que custe for –, parece que está havendo excessiva quanto à penalização de alguns pré-candidatos no Estado.

Se em São Paulo a pré-candidata do PT Marta Suplicy dá entrevistas falando de seus projetos, aonde vá há que ressalta implícita uma antecipação de campanha, pois ela se coloca como uma pré-candidata.

Por aqui, o fato é que alguns pretensos candidatos que ainda sequer foram aprovados em convenção partidária, estão, de acordo com o que foi divulgado pela imprensa, sendo multados por que haviam espalhado outdoors pela cidade, com mensagens em que, em nenhum momento, se colocam como pretendentes a cargos eletivos.

Ora, onde estaria, à vista da lei, que não pode jamais se basear em hipóteses, o crime de antecipação da campanha de forma clara e inequívoca? E mesmo que realmente aqueles cidadãos estão pretendendo ser aprovados em convenção partidária e serem candidatos, mas onde estaria a infração às normas eleitorais?

"Na política, o desapreço pelo povo e a corrupção vêm se repetindo porque votamos sempre nos mesmos."

MACILENE DE OLIVEIRA
Goiás - Goiânia

Proibição do amianto

Como ex-coordenador da Semma - Minerações Associadas, não posso ficar calado diante dessa campanha injusta para o banimento do amianto, esse monstro que revolucionou o mundo décadas atrás e alavancou toda uma região de um Estado. Nota-se certo descomprometimento com a ética e com a verdade, a pesar de não serem sequer observados princípios básicos e comprovadamente seguros da exploração do amianto crisotila. O mineiro retirado é beneficiado na mina de Cana Brava, de forma sustentável há anos, já dentro do que se exige de sua qualidade e emprego em prol do meio ambiente, garantindo assim seus certificados ISO.

O amianto crisotila diferencia-se, e muito, do tão temido amianto anfibólio, que em muito pouco foi banido. Em uma simples visita à Semca, qualquer cidadão terá a disposição pesquisas e dados atrás e comprometerá o respeito do uso controlado do amianto.

Aliás, a Uso Controlado do Amianto (UCA) é uma comissão interna criada pela própria empresa, para uma autofiscalização destinada a assegurar o uso seguro e controlado do amianto. Trata-se de uma empresa séria, com extrema responsabilidade social e econômica.

Sem o preconceito trazido com o nome amianto e devido ao trabalho sério desenvolvido em Minaçu, eu engrosso a bandeira em defesa do amianto crisotila, que, ministro revolucionário e que coloca o Brasil numa posição de destaque no mundo.

Serviço de banco

É preciso que o Banco do Brasil saiba que o serviço ao correntista, pelo telefone 0800, não atende na região Centro-Oeste/Goiânia/Brasília), e ao chamar esse número de atendimento nacional informam para contatar o número regional 4004 0001).

Tem, por isso ver, apenas insatisfeitos e movimentos na conta corrente, ficando o cliente interessado em ser atendido em outros assuntos, impedido de fazer qualquer pedido ou aviso. Há vários terminais eletrônicos com problemas. Tenho avisar ao Banco do Brasil e não consegui, ficando prejudicado, portanto, o atendimento ao correntista.

Verbas do PAC

Toda vez que leio notícias sobre distribuição de verbas do PAC, para essa ou aquela finalidade, recordo-me de um velho e estimado professor. Ele nos contava que durante 13 anos fora militar; 15, professor; 22 viajara na Europa; 11, garimpeiro; 17, bailarino, se preparando para a missão que ora está lhe dera. Os alunos, inteligentes, iam somando aqueles anos e chegavam à conclusão de que o mestre mentia. O tempo somado ultrapassava a sua idade. O mistério da sala era uma farsa.

Com o PAC está acontecendo a mesma coisa. Se somarmos as promessas de distribuição de dinheiro até 2010, feitas pelo Planalto, noticiadas pela mídia, a conta ultrapassa em muito os R$ 500 bilhões propostos no festivo lançamento daquele programa que nada mais é do que uma antecipação de receita de quatro anos de governo. Igual aqueles alunos, o povo não é bobo e sabe que a gente encontrados em Brasília também age igual ao professor.

CONTATO COM A REDAÇÃO

As cartas devem ser encaminhadas à seção de Cartas dos Leitores O POPULAR - Rua Thomaz Edison, quadra 7, CEP 74635-130, Setor Sevrinha, ou pelo fax (062) 3255-1013 ou e-mail: leitor@jornalopopular.com.br. O POPULAR se reserva o direito de recusar acusações infundadas ou desacompanhadas de documentação. Só serão publicadas as cartas assinadas e que contenham nome e endereço completo do remetente, o CPF e o RG.

Mariosan

Editorial

Sustentar empregos

Em princípio bastante alvissareiros, os últimos dados do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (Caged), do Ministério do Trabalho, a respeito da geração de novos empregos em Goiás, precisam ser também analisados sob o ângulo dos desafios.

Os dados dizem respeito ao período entre janeiro e maio deste ano, indicam Goiás com o sexto Estado no crescimento de vagas de trabalho e Goiânia como oitava no ranking nacional das cidades em matéria de surgimento de mais postos de ocupação.

Entre os desafios, o maior é o do comprometimento com a sustentação e, se for possível, da continuidade de expansão desse nível de empregos no mercado formal de trabalho.

Neste momento em que se inicia a apreciação da proposta de reforma tributária no Congresso Nacional, em relação a empregos, seguindo as lideranças empresariais goianas, o que está sendo proposto pelo Executivo é negativo. Outro dado, quanto a isso, é compensador na contribuição que, no caso de Goiás, em especial, os programas de incentivos fiscais proporcionaram à expansão do mercado de trabalho. Impedir tais programas seria retirar ímpeto desta crescente geração de empregos.

Deve se estimular também o aperfeiçoamento da mão-de-obra, a fim de que número cada vez maior de trabalhadores estejam capacitados a ocupar vagas que surgem. Isto ajudará bastante na sustentação dos empregos.

A saga de uma neo-ecologista

Juliana Melo Duarte

Não me atiraria na frente de embarcações caçadoras de baleias, nem me amarraria a árvores. Respeito quem as faz. Mas isso apenas uma pessoa comum que começou a observar o mundo em que vive. Depois das duas últimas Páscoas (os ovos de chocolate estavam muito de cidade) e de ter presenciado uma chuva torrencial no casamento de um primo há três anos em plena mês de julho em Goiás, concluí que o clima está mesmo mudando. Desde então estou olhando à minha volta.

No supermercado, na compra de duas cebolas e dois tomates é um segundo para cada produto. Passando pelo caixa com quatro legumes, outra sacola plástica. Isso mais duas, se ficar por conta do auxiliar de cabeça. A compra ficou em 1 real, mas quanto custou isso para o Planeta? O plástico é de difícil degradação e o lixo ainda está totalmente indiscriminado.

Eu ficava falando: "Você arrumar uma sacolinha, daquelas de feira, de antigamente". Mas enquanto não existir a uma cena na minha frente na fila do supermercado, não acreditava ser possível. Já estava um rapaz com um monte de legumes espalhados pela esteira do caixa, sem nenhuma sacola plástica! Apenas uma sacolona monstruosa. "Olha aí, dá certo." Qual é o problema dos frutas e legumes já lavados? Ficarem soltos na (também limpa) gaveta debaixo da geladeira?

Tem sido engraçado. Para qualquer coisa que compro, tem sempre alguém com um saquinho plástico nas mãos, já aberto, esperando meu produto. E quando eu digo: "Não precisa, eu mesmo levo sacola", que cena mais estranha do mundo. Estou me sentindo um extraterrestre!

Depois de duas semanas usando minha sacolona, chego em casa e, para meu espanto, com toda a sua presença e insolência, a diarista organizou a geladeira... Colocou cada legume em um saquinho diferente!

Estou então revisando voluntários. Tenho também a sua sacolona retornável. Como o ambiente agradece que eu dou o exemplo, quem sabe você não ajuda o Planeta dando exemplos? E isso deveria ser só o começo. Quem sabe não começamos todos a questionar o quanto o mundo poderia ser mais limpo se questionássemos menos pessoas, pegando carona, andando a pé ou de bicicleta. Por que a vida humana é considerada mais importante que qualquer outra forma de vida?

Acredito sinceramente que o Planeta não está se importando. Após tantas intempéries, vividas lera glacial, vulcões, dilúvios ou o que for), o homem não está magoado a Terra. Está apenas tornando-a imprópria para a vida.

JULIANA MELO DUARTE
Jornalista, mestranda em Psicologia

Figura 1. Mariosan.
Fonte: CEDOC, Jornal O Popular de 23 de junho de 2008.

Segundo Fiorin (2001), a ideologia é um conjunto de ideias amplas que fazem parte de um determinado grupo e que justificam as relações sociais sendo uma "visão de mundo" ou o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade.

A ideologia, de acordo com Eagleton (1997), não é um conceito totalmente definido devido a vários significados a ela atribuídos e este estudo tampouco apresentará um aprofundamento neste seguimento. Digamos que a ideologia presente na charge de Mariosan seja um conjunto de valores adquiridos ao longo do processo de aprendizagem em que são percebidas questões epistemológicas que "habitam o doutrinário, o pragmático, o apaixonado, o desumanizante, o falso, o irracional e, é claro a consciência extremista" (GOULDNER apud EAGLEATON, 1997, p.18).

Na charge, Mariosan expressa sua capacidade interpretativa sobre os temas noticiados, produzindo um trabalho que articula a técnica do desenho e as palavras em um conjunto de grafismos que traduzem sua opinião acerca do ocorrido, assumindo um posicionamento crítico e ideológico, típico de uma manifestação individual, mas que possui função social.

A interpretação da charge dependerá da relação entre a charge produzida e o contexto em que foi realizada, isto é a historicidade (aquilo que acontece ou que atesta o ocorrido), transpondo a obviedade, mostrando-se determinante para que percebamos o modo que a ideologia do chargista se materializa na charge, que neste caso se revela contra uma das estruturas políticas da época. Assim:

> [...] a ideologia se liga inextricavelmente à interpretação enquanto fato fundamental que atesta a relação da história com a língua, na medida em que esta significa. [...] E é isto que podemos observar quando temos o objeto discurso como lugar específico em que se pode apreender o modo como a língua se materializa na ideologia e como esta se manifesta em seus efeitos na própria língua. (ORLANDI, 2009, p. 96).

Ainda na mesma imagem, temos uma comunicação na qual o chargista utiliza-se da ironia do termo "quadrilhas" enquanto representação típica de festividade nacional com a ambiguidade que o próprio termo sugere quando se refere às quadrilhas de criminosos.

O chargista se apropria desse conjunto de significados para compor o desenho caricatural, o qual denota as atitudes de corrupção e transgressão da lei. A utilização da palavra em uma frase adquire o significado de festa junina pela data que foi publicada e pela representação figurativa das bandeirolas na caricatura.

Entretanto, o significado atribuído às organizações criminosas, com a representação do planalto central, também é incluído neste contexto e se refere aos integrantes que compõem o quadro de parlamentares do local.

Temos um ciclo que se completa através da mensagem linguística presente nos textos que circundam a charge, relacionados à conveniência e à corrupção que perpetua oriunda da má escolha dos candidatos e ao andamento das investigações dos esquemas de corrupção. Portanto, o núcleo que une imagem e texto novamente se refere à corrupção.

Assim, temos a estrutura de construção da relação texto/imagem centrada na corrupção que se liga à opinião dos leitores através do diálogo dos personagens no desenho, às bandeirolas (remetendo às festas juninas) e ao Congresso Nacional (caracterização dos delinquentes) como um conjunto de grafismos. Tal interação se dá de

forma automática, devido à linearidade dos assuntos e a forma como é retratada e até resumida na charge. A concentração da crítica no núcleo "corrupção" exposta na charge é um reflexo da ânsia por justiça diante dos escândalos que envolveram o governo Lula durante os últimos anos.

A correspondência de valores é submetida pela imagem, pois, através da mesma, a leitura visual se completa e interliga as características plásticas com as textuais. A charge, até então elemento ilustrativo de opinião do chargista e de materialização de um discurso, adquire valores de reflexões que conduzem o leitor a uma ressignificação do espaço imagético da realidade política e, assim, texto e imagem assumem um caráter de interdependência.

A recorrência aos elementos verbais é se destina a duas funções na estruturação da imagem sendo: a primeira relacionada à construção de sentido e, a segunda à constituição de humor. Com relação à construção de sentido, as palavras aparecem em um primeiro plano para orientar a leitura visual a fim de compreender a ambientação da cena, indicar a crítica realizada e concluir a mesma. Tudo isso dá sentido geral à imagem, uma vez que a ausência da imagem ou da linguagem verbal provocaria incompreensão do fato em ambas as charges.

A partir destas considerações realizadas na análise desta charge, entendemos que a mesma caracteriza-se não apenas como uma ferramenta de comunicação ideológica, sendo, neste caso, integrada ao texto jornalístico, ela é também um dispositivo midiático que pode veicular uma informação ou um sentido que um texto verbal isolado poderia não alcançar. A discussão em torno disso não visa a determinar se a charge é ou não superior ao texto, uma vez que inúmeros teóricos de diversas áreas abordaram o tema, mas concluir que neste momento charge e texto mantêm uma interatividade, uma interdependência. Para Albuquerque e Oliveira (2008, p. 3):

> A charge traz o registro do vivenciado, do flagrado, com o intuito de veiculação de informações a partir de uma óptica fincada nos interesses de quem as produziu. Perquiri-las, portanto, tem por objetivo identificar os jogos de interesses que entrecruzam a esfera política, indicando, perspectivas, possibilidades e intenções de se lidar com a memória e a história.

Orlandi (2009) se refere ao dito e ao não dito – ou o silêncio, nos discursos como meio de dizer algo nas entrelinhas, podendo possuir dois ou mais significados. E a opção de Mariosan em criticar a corrupção presente no Congresso Nacional por meio da ambiguidade dos termos "quadrilha" e "dança", demonstra a intenção de deixar subentendida ou implícita a opinião do chargista convertido em um método, apresentando o ocorrido de maneira indireta, relacionando com a memória e com os símbolos presentes na cultura regional facilitando a assimilação por parte do leitor.

A comunicação que a charge estabelece, conforme dito anteriormente, constitui um discurso persuasivo que produz sentido através de certos padrões estéticos, comunicacionais e porque não ideológicos?

Segundo Orlandi (2009, p. 42-43), nas formações discursivas o sentido é determinado pelo posicionamento ideológico em um processo sócio histórico e, partir disso, compreende-se a relação sentido/ideologia:

> Consequentemente, podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que a empregam.

Ainda:

> Ao concebermos a noção de formação discursiva nas caricaturas – *e da charge política* buscamos nessa articulação um posicionamento ideológico do enunciador, verificando como o sujeito se utiliza dos recursos imagéticos caricaturais para se colocar no dizível, ou melhor, no visível. Assim, o que pode e o que deve ser "visto" em uma caricatura seria regulado por uma relação de solidariedade discursiva entre enunciador e enunciatário, em contraponto à relação de adversidade que esses sujeitos manteriam com o objeto discursivo, possibilitando, em última instância, uma formação discursiva para (des)mascarar convenções e ideais. (SIQUERI, 2005, p. 3, grifo nosso).

A partir do posicionamento ideológico do sujeito são determinados os sentidos de acordo com o contexto. Assim, uma charge produzida com a mesma temática por dois sujeitos distintos, nunca apresentarão os mesmos sentidos uma vez que cada sujeito possui diferentes posições ideológicas.

Entretanto, Orlandi (2009) não considera o texto como ponto de partida exclusivo para o discurso, contrariamente a Pêcheux (1988) que considera que a ideologia só pode ser apreendida na materialidade linguística, desconsiderando a potencialidade subjetiva. Porém, a charge é vista nesta pesquisa não como um documento textual, mas como uma linguagem iconográfica que expressa, por meio das técnicas do desenho, determinado fato ou assunto, utilizando-se muitas vezes de elementos subjetivos e alegóricos.

Orlandi (2009, p. 48) afirma que "enquanto prática significante, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido". Diante desta concepção de Orlandi, percebe-se que a ideologia constrói-se também socialmente e concordamos com Miani (2007, p. 7):

> A ideologia resulta de uma prática social, portanto não é subjetiva, no sentido de oposição a objetiva. Ela nasce da atividade social dos homens no momento em que estes procuram representar essa atividade para si mesmos.

Entretanto, a interpretação de uma determinada charge em muitos casos, pode não exigir uma mediação da língua para refletir conceitos ideológicos, uma vez que a mesma charge pode não apresentar recursos verbais para sua interpretação. Daí resulta o papel do chargista, enquanto uma espécie de porta voz da sociedade, que denuncia através do traço, aponta, fere e incomoda o retratado como uma forma de exigir medidas que solucionem o casa/fato/situação.

Ao compararmos diferentes autores buscamos articular que a ideologia presente no discurso da charge não está ligada exclusivamente às formalidades da linguística ou a um discurso materialista como um instrumento técnico ou científico, mas como um processo discursivo, consciente e dotado de aspectos comunicativos que são per-

cebidos através de uma carga simbólica e subjetiva utilizada pelo chargista. Assim, comunica temas considerados sérios, sem a rigidez formal da linguagem convencional.

Sendo assim, entendemos que a ideologia exposta na charge, utilizando o discurso humorístico, possui relação com as visões de mundo do autor, a qual descrevem Fiorin (2001) e Pêcheux (1987) como formações ideológicas que são apreendidas ao longo da existência através da língua inserida em um curso sócio-histórico e a charge não é um reduto específico de áreas como a linguística ou a comunicação, tampouco um produto exclusivo das artes plásticas, mas um terreno hibrído, um dispositivo transdisciplinar.

Referências

ALBUQUERQUE, D.L.S.G; OLIVEIRA, T. A. S. A anatomia da charge numa perspectiva de revolução sócio-histórica. *2° Simpósio em Hipertexto e Tecnologia na Educação* - Multimodalidade e Ensino. Universidade Federal de Pernambuco. 12 f. 2008.

EAGLETON, Terry. *Ideologia uma introdução*. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 11; 33, 41-42.

FONSECA. Joaquim da. *Caricatura a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

JOLY. Martine. *Introdução à análise da imagem*: A imagem, as palavras. 11 ed. Campinas: Papirus Editora, 2007. p. 115-123.

_____. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2003.

MIANI, R. A. *Charge*: uma prática discursiva e ideológica. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, set. 2001.11 f.

ORLANDI. Eni P. *Análise de Discurso*. 7 ed. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI. Eni P. *Discurso e texto*: formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

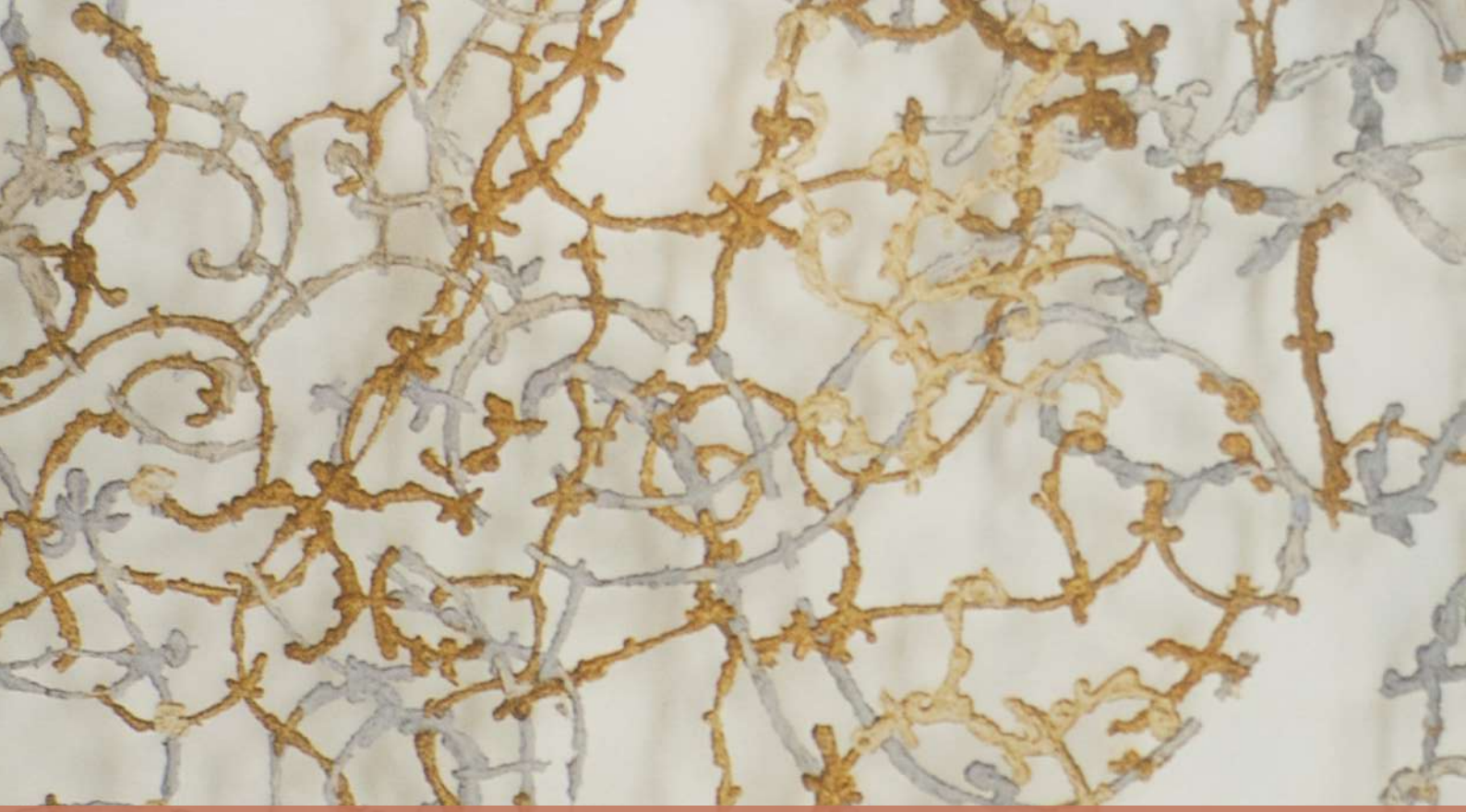
_____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1987.

_____. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso*. São Paulo: Hacker Editores, 1999. p. 32-39.

SIQUERI, Marcelo S. *Formação discursiva e o texto imagético*: possibilidades. II Seminário de Estudos em Análise do Discurso. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/marcelosiqueri.pdf> Acesso em: 2 set. 2011.



Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação

5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Poéticas da Criação, E.S. 2012

Territórios, memórias e identidades

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação
5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória E.S.

Conselho científico

Almerinda Lopes; Aissa Guimarães; Ângela Grando Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília Almeida Salles; Cesar Floriano dos Santos; Clara Miranda; Diana Ribas; Gisele Ribeiro; Luís Jorge Gonçalves; Pilar M. Soto Solier; Teresa Espantoso Rodrigues; Teresa Fernanda García Gil; Marta Strambi; Maria de Fátima Morethy Couto; Maria Regina Rodrigues; Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor

José Cirillo

Organização

José Cirillo
Ângela Grando

Imagem da capa

Detalhe da obra de Hilal Sami Hilal,
fotografia de Eduardo Ortega

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.
Poéticas da Criação, E.S. 2012. Territórios, memórias e identidades. /
Organização de José Cirillo e Ângela Grando. – São Paulo: Intermeios, 2012.

Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória - Espírito Santo

ISBN: 978-85-64586-39-0

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística.
5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Processo de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. Territórios, memórias e identidades. IV. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação. V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grando, Ângela, Organizadora. VII. ntermeios - Casa de Livros e Artes.

CDU 82.09
CDD 801.959

Catalogação elaborada por Ruth Simão Paulino

Realização

Apoio

Sumário

Territórios, intimidades reais e ficcionais

Mapa, código e mar: processo de criação do projeto ma:res
Karla Brunet e Toni Oliveira

Artes Visuais no contexto urbano: A performance, processo e realização
Andressa Rezende Boel e Heliana Ometto Nardin

Redes de Criação: Produção, Performance e Comunicação
Carolina Cerqueira Lôbo e Cecília Almeida Salles

Criação e compartilhamento: a cultura remix, a desterritorialização do autor e a apropriação como base de um discurso legitimador da criação artística
Daniela Zanetti

Espaços reais e espaços ficcionais em diálogo: um estudo do processo de criação de Elizabeth Bishop como registro de memória e identidade
Elisabete da Silva Barbosa

Artistas da web e suas personas: Algumas Reflexões
Fábio Oliveira Nunes

As narrativas do rap e suas fronteiras
Geyza R. O. N. Vidon

Os espaços da intimidade e a transcendência das linguagens na poética artística
Joedy Luciana Barro Marins Bamonte

Territórios em trânsito

A Poética de Sérvulo Esmeraldo:
da gravura e escultura construtivas à dinâmica pulsante dos Excitáveis
Almerinda da Silva Lopes

Micropinturas, 2012. Paris [O Globo 01/03/2012. São Paulo]
Vânia Elisabeth Selzlein Sommermeyer

Espaço intimo: fragmentos da obra de Regina Vater por uma ótica bachalardina
Arethusa Almeida de Paula

El Triunfo de la República
Constanza Carolina Varela e Verónica Inés Diego

Criação Poética Audiovisual Entre Territórios
Deborah Rosenfeld

A imagem arquetípica no desenvolvimento de apropriação textual
Elyzangela Fernandes Alencar

Cinema industrial argentino contemporâneo
e as novas representações da latinoamericanidade
Gabriela Sandes Borges de Almeida

Economias de quintal: Cozinhas temporárias
Ines Karin Linke Ferreira

Dualidade Vida e Morte: transitando entre linguagens
Kárita Gonzaga de Oliveira Arcanjo

TERRITÓRIOS ENTRE ESPAÇOS E MEMÓRIA

Atlântica: ficções experimentadas e cartografias poéticas
Leandra Duarte Lambert Soares

Paisagens Biograficas - Território fronteiraça, memórias biográficas
e identidades culturais no processo de criação de pinturas
Marcos Antônio Bessa Oliveira

Assonâncias de silêncios [entre bibliotecas]
Maria Raquel da Silva Stolf

Poéticas do Processo: Bruce Nauman e Dan Graham
Michel Nunes Lopes Masson

Mapas poéticos: registrando o "pequeno território"
(inclui estudo vinculado à disciplina: percursos, narrativas, descrições)
Renata Azevedo Requião

Interiores e Exteriores: Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas
Rose Mary Louzada Gomes

Lúcio Costa e a nova poética moderna: renovação dos paradigmas
de trabalho no projeto para a casa Fontes (1930).
Samuel Silva de Brito

A Cidade por baixo da linha
Vinicius Martins Gonzalez

TERRITÓRIOS, MEMÓRIAS E ESPAÇOS POÉTICOS

Narrativas visuais, vazios urbanos e territórios criados
Waldemar Zaidler Jr.

Cadernos de Artista na Arte Contemporânea
Lúcia Fonseca

Remix via redes sociais:
Processo interacional da prática criativa distribuída na cultura digital
Maria Dalva Ramaldes

Histórias de Observatórios: uma poética da construção de lugares
Mayra Martins Redin

Invenções: laboratório cromático para as cores e sua aplicação
material para além da pintura
Nívia Valéria dos Santos

No encontro das águas o desenho:
Ana Cristina Silva, mineira, moderna, kadiwéu
Ricardo Maurício Gonzaga

Brasília: entre o desejo de modernidade e a desconstrução poética do urbano
Sainy Coelho Borges Veloso

Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantier.
Sylvia Furegatti

Territórios, intimidades reais e ficcionais

MAPA, CÓDIGO E MAR: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PROJETO MA:RES

Karla Brunet (Pós-Cultura / UFBA)
Toni Oliveira (Pós-Cultura / UFBA)

Introdução

No final de 2009, começamos a desenvolver o projeto artístico Geografias do Mar (http://www.geomar.ecoarte.info/) que abarcaria uma diversidade de obras artísticas experimentais e tradicionais com a temática do mar da região onde vivemos. Começamos produzindo pequenos projetos, depois, vídeo instalações, curtas, instalação interativa, *video mapping* e um projeto em comunidade.

Como resultado do trabalho de três anos com arte, tecnologia e o mar, *Ma:res* (http://ecoarte.info/mares/), aqui apresentado, é o projeto de encerramento do Geografias do Mar, é um mapeamento artístico do mar do entorno de Salvador, a cidade onde vivemos. É um mapa conceitual, do seu imaginário, sua simbologia e seu impacto na vida dos moradores da cidade. *Ma:res* fala sobre a forma como este mar é visto e sentido, sua espiritualidade, sua força, seu impacto.

Mapa e arte

Desde princípios da história da arte, artistas se utilizam de mapas como expressão, tanto como base no processo de criação quanto como forma do resultado de uma ação ou representação. O mapa delimita o poder sobre um território, é uma representação dos limites e formas de um determinado espaço ou conceito. Benedict Anderson (1991) questiona a noção de o mapa ser somente uma abstração da realidade que já existe, o autor afirma:

> a map is a scientific abstraction of reality. A map merely represents something which already exists objectively “there.” In the history I have described, this relationship was reversed. A map anticipated spatial reality, not vice versa. In other words, a map was a model for, rather than a model of, what it purported to represent.... It had become a real instrument to concretize projections on the earths surface. A map was now necessary for the new administrative mechanisms

> and for the troops to back up their claims.... The discourse of mapping was the paradigm which both administrative and military operations worked within and served.

Através de exemplos históricos da Europa e Sudoeste Asiático, Anderson (1991) mostra que os mapas foram criados para impor limites e novas fronteiras. Tendo em vista esta argumentação, o crescente hábito de criar mapas comum na nossa cultura digital, tanto por artistas ou não artistas, é uma forma de distribuir este poder antes nas mãos de poucos.

Mapas contam uma história, são formas visuais de narrativas e representações de uma história, uma geografia, uma identidade, um poder, uma política. Comumente, uma representação visual de um lugar, um grafismo 2D que delimita fronteiras e conceitos de um espaço. Com a popularidade da cultura digital e da cultura de geo-localização, os mapas digitais já incorporam o fator tempo, o áudio, a mobilidade e a corporificação da experiência do espaço.

A geografia experimental proposta por Trevor Plagen (2008) e Nato Thompson (2008), como um processo cultural de representação e produção do espaço, é um modelo que temos como referência. Criamos nossa geografia do mar da região onde vivemos, uma geografia pessoal baseada nos usos, como vivemos e intervimos no mar de Salvador. Thompson (2008) levanta a questão sobre este tipo de mapas, se são eles "geografia" ou "arte", acreditamos na mescla, na prática interdisciplinar entre as duas disciplinas.

> The task of experimental geography, then, is to seize the opportunities that present themselves in the spatial practices of culture. To move beyond critical reflection, critique alone, and political "attitudes," into the realm of practice. To experiment with creating new spaces, new ways of being. (Plagen, 2008, p. 31)

A criação de *Ma:res* parte de estudos de cartografia artística, cartografia radical (MOGEL, BHAGAT, 2008) e geografia experimental (THOMPSON, 2008) para repensar e criar uma representação deste mar de Salvador. Optamos por não trabalhar com o mapa como uma representação física/geográfica do espaço, mas sim através de um mapa conceitual, onde navegamos no imaginário do que é este espaço, em como as pessoas usam este mar e o que ele representa para cada um.

O mapa Ma:res

Previamente à construção do mapa interativo online, criamos mapas desenhados, rabiscados e graficamente repensamos as fronteiras e delimitações do mar de Salvador. Para tal, fizemos diversas reuniões do grupo Ecoarte e definimos 11 zonas. Estas zonas foram mapeadas tendo como objetivo os usos do mar em cada região, juntamos bairros que possuem um uso similar do mar. As zonas são:

1º. Praia do Flamengo e Stella Maris (região da Praia do Flamengo e Stella Maris);
2º. Itapuã (região da Praia Itapuã);

3º. Placaford à Boca do Rio (região da praia de Placaford, Piatã, Patamares, Jaguaribe, Patamares, Corsário, Boca do Rio);
4º. Da Armação à Pituba (região da praia da Armação, Jardim de Alá, Costa Azul e Pituba);
5º. Amaralina e Rio Vermelho (região da Amaralina a Rio Vermelho);
6º. Ondina e Barra (região da Ondina até o Porto da Barra);
7º. Do *Yatch* à Marina (região do Yatch Club, Gamboa, Museu de Arte Moderna, Marina);
8º. Do Centro Náutico à Água de Meninos (Centro Náutico, Forte São Marcelo, Comércio, Porto de Salvador, Feria de São Joaquim e Água de Meninos);
9º. Calçada e Ponta de Humaitá (Calçada, Boa Viagem, Monte Serrat e Ponta de Humaitá);
10º. Ribeira (Ribeira);
11º. Lobato a São Tomé de Paripe (Lobato, Boa Vista do Lobato, Plataforma, Suburbana, Periperi e São Tomé de Paripe)

Usamos estas delimitações para a coleta do material audiovisual, queríamos ter material representando todas as zonas. Com este objetivo, fizemos diversas viagens de gravações pela orla da cidade. Em paralelo às gravações audiovisuais, fizemos entrevistas com as pessoas que estavam no mar/orla. Perguntamos: "O que é o mar para você? Qual é o sentido do mar na sua vida?" E, baseados nestas respostas, criamos uma lista de palavras chaves que representam este mar.

Nosso mapa conceitual do mar de Salvador é uma animação com estas palavras sobre o mar. O espaço é representado pela abstração de cada entrevistado sobre este mar e a narrativa é construída tendo em vista estes conceitos. As palavras animadas na vertical são o ponto de vista da chegada na cidade para quem vem pelo mar, uma vista comum para aqueles que chegam de *ferry*, lancha ou catamarã, e ao mesmo tempo inusitada para aqueles que nunca viram a cidade desde o mar. O *background* desta animação de palavras é o contorno da cidade, feito a partir de linha de GPS gravada em uma das saídas do grupo e redesenhada no *software* livre *Inkscape*.

Código como arte

O processo de desenvolvimento de um código computacional para uma obra artística envolve diversas etapas e começa justamente na escolha de uma linguagem de programação que promova os objetivos estéticos da obra. A técnica, portanto, já se encontra desde sua gênese submetida às exigências da obra como em qualquer outra expressão artística, como parte de um processo artístico que, tal qual a escolha das tintas ou pincéis por um pintor, baseia-se em critérios técnicos que servirão à arte.

No contexto da arte digital, o processo encontra-se contido e revelado na obra. Se para Pareyson (1966), o processo já aparecia "incluído na própria obra" o que dizer dos trabalhos contemporâneos em que ele assume papel de duração constante e indispensável à sua realização como em instalações interativas? É certo que o próprio Pareyson (1966) não admitia a retomada do processo criativo pelo fruidor, mas ao admitir a importância do mesmo na obtenção do que chamou de "infinitude espiritual" da

obra, retirou a barreira que o separava da fruição: a consideração genética como ponto crucial para se atingir a consideração dinâmica. Segundo o autor, essa é a característica que torna o objeto artístico passível de infinitas interpretações, mesmo quando apresentado sob sua forma imutável de acabamento.

A partir desses conceitos, como denominar de mero trabalho técnico algo tão indispensável à fruição? Se é desenvolvido pelo artista, dentro do universo de suas aspirações conceituais e sob exigências da própria obra, porque não admitir a programação dentro do espaço das artes? Merleau-Ponty (1945) nos fala sobre o cinema que "...o instrumento técnico, uma vez inventado, tem de ser retomado por uma vontade artística e tornar-se como que inventado uma segunda vez...", exatamente o que propomos considerar sobre os referidos códigos computacionais.

Os códigos desenvolvidos com finalidades artísticas tornaram-se tão usualmente comum na arte digital que linguagens com sintaxe de programação mais simplificadas ou interfaces mais amigáveis surgem a cada dia à disposição dos artistas. Alguns artistas também desenvolvem ou contribuem com o aperfeiçoamento de algumas dessas linguagens. Voltando ao exemplo da pintura, assim como as tintas nos são oferecidas pelas indústrias que as fabricam, as linguagens de programação também são, e ao artistas cabem misturá-las ou combiná-las de maneira a obterem os resultados desejados.

Apesar dessa interação entre artistas e códigos de computadores, um dos maiores obstáculos ao entendimento desse processo artístico talvez se deva a equívoca ideia de que programar computadores seja uma atividade com resultados impessoais. O processo do artista programador é investido de invenção, inspiração, incerteza e descobertas como qualquer outro fazer artístico e cada código resultante é consequência de suas escolhas e domínio sobre a técnica.

O código de Ma:res

O desenvolvimento do código para o projeto Ma:res só teve início após algumas reuniões do grupo sobre o conceito da obra, o que realmente queríamos artisticamente deveria estar muito bem definido mas obviamente não esgotado nessas discussões. O código ainda nos proporcionaria outras etapas de considerações estéticas, não por adequação às limitações tecnológicas, mas sobretudo pelo acontecimento da atividade prática de uma nova etapa do processo artístico que nos revelaria novas abordagens do tema. A mesma coisa aconteceu quando captamos as imagens e as palavras, e esperávamos que, ao juntar todos os produtos das outras etapas, a obra se impusesse e reivindicasse suas condições. Queríamos, como escreveu Luigi Pareyson (1966), descobrir "a regra individual da obra a ser feita" e não aplicá-la uma regra geral.

O código a ser desenvolvido, portanto, tinha o objetivo inicial de fazer funcionar um design dinâmico em configurações diversas já que se trata de um projeto *webart*. Essa foi a primeira reivindicação da obra à etapa de programação: sua estética visual. A pesquisa que envolveu essa etapa partiu do CSS3 convencional e se estendeu até o uso dos *Hacks* CSS.Tivemos que contornar certas regras de formatação estabelecidas entre os principais diferentes tipos de *browsers* para manter o *layout* da obra. O uso dos *Hacks* CSS é discriminado pelos programadores que sempre acabam adaptando seus conteúdos às restrições de um projeto *cross-browser* ou aderindo às ferramentas

desenvolvidas por empresas privadas. Decidimos que um projeto artístico não poderia ser submetido a uma condição de disputa pela melhor plataforma de navegação e optamos por assumir que o mesmo poderia se desconfigurar sob determinadas condições ou se reconfigurar a partir dos possíveis "erros" em novos formatos.

A parte de navegação da obra nos apresentou um outro desafio: criar um player de vídeos que funcionasse sob as mesmas condições diversas anteriormente relatadas. Realizamos uma pesquisa sobre formatos e linguagens, onde constatamos que as maiores fontes de informação e compartilhamento de experiências são as listas de discussões na internet. Nesses espaços, artistas e programadores compartilham informações livremente. A busca por esse tipo de informação ainda é um trabalho muito árduo, pois a organização sugerida nas listas nem sempre são respeitadas. Por outro lado, essa desorganização aparente acaba por nos conduzir por caminhos inesperados mas eficientes.

Iniciamos a programação com HTML5, posteriormente, incorporamos JavaScript e JQuery como soluções integradas que nos proporcionariam a navegabilidade e interatividade esperadas. As experimentações com os códigos nesse processo nos conduziu a diversos outros questionamentos sobre a obra, assim como, na parte visual. Não existe uma compatibilidade de formatos de vídeo para todos os *browsers* existentes, portanto, decidimos direcionar a programação para os navegadores livres Mozilla Firefox e Google Chrome.

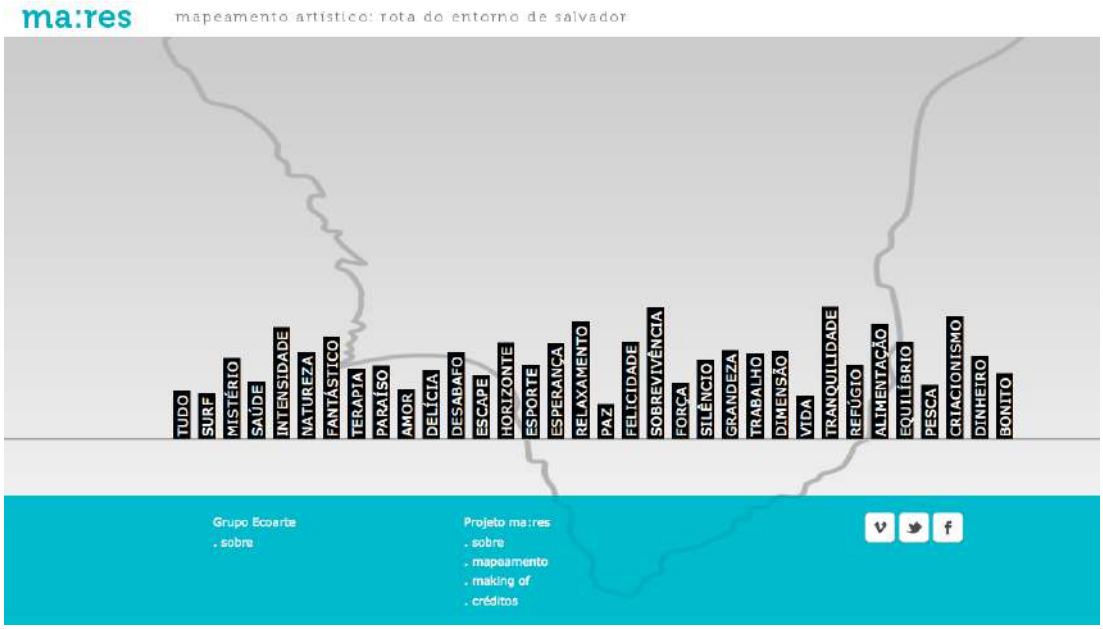


Figura 1. Captura de tela do site do projeto Ma:res

O Ma:res acontece a partir do seu código de computação. A sua aura, seu status de obra artística flui da materialização na tela de um computador conectado a rede. É uma sequência de informações lógicas computacionais que se orientam na subjetividade do grupo de artistas envolvidos na sua criação. Toda a abordagem conceitual subverte em algum momento qualquer aparato ou recurso tecnológico envolvido: o uso de câmeras de vídeo em enquadramentos livres, a abordagem espontânea dos transeuntes na definição em uma palavra do que seria o mar, o *hackeamento* de códigos computacionais e a grafia pouco usual do seu nome, que carrega em uma sigla um sinal de pontuação.

Considerações finais

O projeto Ma:res apresenta em sua forma cartográfica, subvertida pelas intenções artísticas do grupo Ecoarte, a reivindicação de um instrumento de empoderamento, o mapa como escreveram Mogel e Baghat (2008, p.7):

> … that if the map is an instrument of power, then that power is available to whoever wields it. The map is as available as a tool for liberation as much as for exploration

O mar e a cidade se encontram nessa rota do entorno de Salvador mapeada e seus habitantes expressam, através das palavras-chave, sua apreensão desse lugar. O poder de orientar uma outra perspectiva, alternativa à plana bidimensional, sobre o seu próprio território os coloca como elemento mais importante na geração do conteúdo desse mapa. Essa orientação é o elemento mais poderoso de um mapa, o que encontra-se nele delimitado, demarcado, institucionalizado por uma ciência antes inacessível à grande maioria, mas que agora se reconfigura nas mãos dos artistas ou de qualquer pessoa disposta a criar.

Referências

ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Ed. London ; New York: Verso, 1991.

MOGEL, L.; BHAGAT, A. (Eds.) An Atlas of Radical Cartography. Los Angeles, CA: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2 ed. SP: Martins Fontes, 1989.

PAGLEN, T. Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space. In: THOMPSON, N. (Ed.). *Experimental geography*. New York: Melville House; Independent Curators International, 2008.

THOMPSON, N. Experimental geography. New York: Melville House, Independent Curators International, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*. In: A experiência do cinema. Org. Ismail Xavier. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. pp. 103 – 117.

ARTES VISUAIS NO CONTEXTO URBANO: A PERFORMANCE, PROCESSO E REALIZAÇÃO

Andressa Rezende Boel (CNPQ / UFU)
Heliana Ometto Nardin (PPGArtes / UFU)

Introdução

A arte contemporânea compreende um tempo/espaço em que existência implica experiência, ou seja, ao criar "espaços livres, gera durações com ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana" (BOURRIAUD, 2009, p.23). Afirmamos, portanto, que ela existe para ser experimentada e experienciada, pois ao se colocar em questão como ato criativo se abre para relações e apreciações infinitas. Assim, variados tipos de trabalhos artísticos são nesse momento executados tendo como foco as relações sociais, temporais e espaciais dadas.

Sensível ao apelo desse contexto contemporâneo se percebe em Uberlândia-MG as estruturas do espaço urbano sendo ocupadas pelas intervenções artísticas que visam os cidadãos como público alvo. O edital/2010 do *Projeto Arte Móvel – Urbana* selecionou cinco propostas, nessa comunicação centraremos nossa atenção apenas em *Do Silêncio da Concha*, *de* Ana Reis e Cássia Nunes, intervenção composta por uma *perfomance* e uma *vídeo-performance.*

A *performance* se apresenta como prática artística reconhecida por sua qualidade processual e interdisciplinar, tendo o corpo e o acontecimento experimental como chave de sua ativação percepto-intelectiva. Sua permeabilidade entre as diversas linguagens artísticas e seu movimento de experimentação sensível provoca tanto o espectador quanto os teóricos e críticos de arte. Dessa forma, o próprio conceito de *performance* está sempre em processo de ressignificação, uma vez que "cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução" (GOLDBERG, 2006, p. IX).

Reis (2011) cita Cohen que caracteriza a *performance* como arte de contemplação que se apóia na *live art*, no acontecimento, enfatiza que esse autor pensa a *performance* como um possível deslocamento do estético para o mítico, em que a participação do público se dá como testemunha desse evento-ritual e complementa:

> A vinculação das práticas do ritual e do mito aparece em Cohen não necessariamente como uma origem e marco inicial da performance, mas como uma referência para este campo artístico no

> sentido do modo como acontece a experiência, ou seja, por meio de proposições dinâmicas e da proximidade. Não se restringem, portanto, às noções tradicionais da arte como estética contemplativa, já mapeada e congelada pelo mercado e pelas convenções artísticas, muitas vezes aprisionadoras. Para a performance, ritualizar significa envolver, tornar o outro parte de um processo intersubjetivo, compartilhado, coletivo (REIS, 2011, p.28).

Confirmamos, por meio dessas reflexões, que o processo criativo em arte se estabelece sobre um solo teórico, além de firmar o "solo onde o trabalho germina" (SALLES, 1998, p.38), ou seja, as preocupações culturais e políticas pertinentes ao momento e ao espaço histórico-social vivido pelas artistas.

O memorial descritivo, os documentos digitais, os registros fotográficos do trabalho em construção e entrevistas com as artistas constituem-se como registro desse processo em ação, dados suficientes para pesquisarmos o desenvolvimento do processo artístico compreendido como projeto cultural e político.

A performance e seu tempo

Investigamos *Do Silêncio da Concha* em seus diversos aspectos - espaço, caracterização, modo de ação e interação - considerando o tempo como definidor do bloco de transformação e desdobramento do trabalho artístico. Este estudo será apresentado em blocos de tempo e espaço, ação e interação, buscando no final recompor pela síntese o que a análise, como método, partiu em unidades relacionais.

Espaço 1 / Tempo 1 – A performance se inicia em ambiente rural, em 30/08/10 nas Cachoeiras das Freiras e dos Macacos, áreas próximas à Uberlândia. Nesses primeiros momentos, as *performers*, em ação planejada, coletaram em garrafas plásticas a água das cachoeiras e materiais efêmeros como folhas e outros. Não havia público ou transeuntes, exceto o responsável por filmar o ato. Nesse sentido, se não podemos aferir sobre a veracidade dos fatos, temos, entretanto, a veracidade das imagens registradas, selecionadas e editadas como uma *vídeo-performance*.

A apreciação se dá, portanto, frente às imagens que registram e expressam o acontecimento como dado visual midiático e não como acontecimento presentificado. A iluminação do dia é intensa de forma que a luz incide sobre a agitada superfície da água produzindo reflexos e permitindo a leitura sinestésica do calor do sol a queimar a pele das *performers*. Espaço natural (mesmo que a paisagem já traga a presença e a interferência humana) composto por cachoeiras: a água ocupa o espaço e em fluxos corre entre pedras produzindo, em queda livre, som de impacto ao se chocar com a água empoçada. As pedras em sua forma de organização matérica, desgastadas pela água, mas ainda assim irregulares e pontiagudas dificultam o acesso e passagem, as *performers* experimentam e acusam esse estado. Marco inicial do trabalho proposto, as imagens registradas congelam o espaço/tempo/ação da *performance* e o espectador tendo acesso a elas, em outro espaço/tempo, pode acender suas possibilidades de afetação.

O vento carrega o pó da terra, folhas, flores, frutos e sementes por entre pedras e águas, as roupas das *performers*, leves e longas, voavam e formavam ondas nos tecidos, mimetizando o vai e vem das águas da cachoeira. A *vídeo-performance* se apresenta como um momento ritualístico pertencente a um passado remoto.

Imageticamente aflora o território mítico com suas deidades, resultante da apropriação do imaginário simbólico e coletivo, memória arcaica.

Espaço 2 / Tempo 2 - Praça Tubal Vilela - em presença do público, iniciou-se a intervenção artística pela manhã do dia 01/09/2010 se estendendo até o entardecer. A *performance* nesse espaço se deve a essa praça abrigar a concha acústica e à sua frequente modificação arquitetônica.

A praça inaugurada em 1962 compreende uma concha acústica, uma fonte sonoro-luminosa, espelho d'água, bancos contínuos de até 50 metros, instalações sanitárias, calçamento em pedra portuguesa preta e branca, estacionamento e pontos de táxi. Desde então foram feitas várias modificações, a adaptação da concha acústica para conter um posto policial e o isolamento do espelho d'água com um gradil motiva a *performance*.

O segundo bloco de tempo: a lavagem do espelho d'água em frente à concha acústica. Esta ação não é apenas a preparação para outro ato, integra a *performance* correspondendo à ocupação, movimento que prepara e dá lugar a um outro ritual, dessa vez em tempo presente. Gesta-se um espaço e gera-se, como citado anteriormente, "durações com ritmo contrário ao de durações que ordenam a vida cotidiana".

Território 1 / Tempo 3 - O terceiro bloco temporal compreende dias consecutivos no espaço urbano já apropriado pela arte, território simbólico, político-cultural constituído pela ação performática. As *performers*, vestidas como no espaço rural, colocaram as garrafas com a água das cachoeiras à margem do espelho d'água e afixaram placas contendo a data e o local de coleta. Durante a *performance*, sentavam-se nos beirais ou no centro do espelho d'água onde existiam pedras empilhadas e, em estado de concentração, escutavam o som das conchas do mar retiradas de pequenas bolsas. Ao final do dia, a água das cachoeiras foi despejada no espelho d'água (Figura1). Com as garrafas vazias as artistas deixaram o local da *performance*.

As *performers*, no dia seguinte, adentraram o território conquistado, o espaço já apropriado pelas ações anteriores, trazendo novamente as garrafas plásticas vazias e as conchas do mar. Aproximando-as ao ouvido escutavam o seu som interior, convidando o público para entrar no espelho d'água e ouvi-las. Ao entardecer, grandes conchas do mar foram levadas até o espelho d'água, incorporadas à *performance* e tocadas como instrumentos de sopro por dois músicos (Figura 2). A última ação foi o fechamento do registro da entrada de água no espelho e com o recolher das suas saias enceram dessa maneira seu projeto poético e político-cultural.

Figura 1 e 2. detalhe *Do Silêncio da Concha*, Uberlândia, Brasil, 2010.
(Banco de imagens da pesquisa)

Apreciação crítica

Pautadas pela estética relacional e seu aspecto convivial e interativo, verificamos que os figurinos ajudaram a criar e sugerir outro espaço/tempo social, porém ainda relacionado à cultura. No caso da lavagem do espelho d'água, os hábitos de higiene e limpeza, valores civilizatórios, são associados também aos rituais de purificação místicos.

Observamos que neste novo espaço e tempo social, território da arte, o cotidiano da praça foi suspenso. O transeunte pode também se tornar interator ao aceitar a proposta, transpor o gradil, tirar o calçado, pisar na grama e experienciar a sensação tátil de penetrar no ponto artificial de água, espaço refrescante dentro da seca malha urbana. Ação que lhe permite ter outra percepção sobre a praça e seu entorno.

O território ao modificar a realidade do tempo presente articula-se com o tempo mítico. Por meio da *performance* se ativa a memória de rituais ainda presentes na sociedade contemporânea, as ações "poéticas" sinalizam não se tratar de um ritual religioso, mas de intervenção artística que contém ou ressoa essas marcas culturais.

Até este momento, a *performance* possuía como característica a interação com a água, tematizando o fluxo, a mudança, a transposição e a purificação. Com a presença dos músicos evidencia-se outro conteúdo significativo do trabalho, pois ao "tocarem" as conchas ativa-se a memória do espaço arquitetônico anterior: a concha acústica e sua função original.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REIS, Ana. Performance.corpo.contexto: trajetos entre arte e desejo. (Uberlândia: Dissertação de Mestrado em Artes Visuais - UFU), 2011.

SALLES, C. Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

REDES DA CRIAÇÃO:
PRODUÇÃO, PERFORMANCE E COMUNICAÇÃO

Carolina C. Lôbo (PUC – SP)
Cecília Almeida Salles (CNPQ/FAPESP/PUC -SP)

Introdução

Para este trabalho, teremos como base os estudos da Crítica Genética, originados em 1968, quando pesquisadores franceses (Louis Hay e Almuth Grésillon) se uniram a pesquisadores germânicos para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (SALLES, 2008). Já num segundo momento (1975 a 1985), este grupo começou a dialogar com outros estudiosos que se interessavam igualmente por manuscritos – até aí, apenas os literários. A Crítica Genética surge, então, a partir da necessidade de compreender o processo de criação de artistas, a princípio, escritores, através de registros deixados pelos mesmos.

Em 1985, acontece em São Paulo o "I Colóquio de Crítica Textual", organizado por Philippe Willemart, que na ocasião estudava os manuscritos do escritor Gustave Flaubert. Nesse colóquio, foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) que, em 1990, lançou a revista *Manuscrítica* visando a divulgação dos estudos em Crítica Genética. Já nos anos 90, os estudos passaram por uma expansão, possibilitando a transdisciplinaridade.

Na terceira fase da Crítica Genética, já se permite estudar não apenas manuscritos literários, mas outros processos comunicativos: cinema, música, dança, artes plásticas, arquitetura, jornalismo, publicidade... E a lista não acaba. Assim como os objetos de estudo se multiplicaram, os registros também ganharam outra materialidade. Vídeos, livros, negativos fotográficos, croquis, maquetes... Cada processo com seu modo de registro.

A questão central da Crítica Genética é compreender como é criada uma obra. Para isso, utiliza-se da análise dos documentos de processos – como são chamados os registros deixados pelos artistas. Nestes, o crítico genético procura por procedimentos que ajudaram a construir tal obra de arte. Rascunhos, anotações, materiais aparente-

mente deixadas de lado, fotografias, recortes de jornais – tudo isso pode ser considerado documento de processo. Observa-se todo o registro para se ter uma pista de como as ideias do criador foram evoluindo e se transformando até culminar na obra em questão.

Porém, independente do tipo de obra ou de registro, uma questão que é geral, no que se refere ao percurso da criação, é o pensamento em processo, a cadeia de pensamentos e ideias que vão aparecendo e se interligando: de fatos que surgem ao acaso e viram pedaços de obra; insatisfações que se resolvem em outra parte da obra; restrições de toda ordem que estimulam a busca de soluções; a escolha da matéria-prima que mais traduz a necessidade do autor. Enfim, são muitos os caminhos que podemos percorrer para refazer a trilha da criação. Tudo isso nos leva a crer que o processo de construção da obra de arte é um percurso humano – desmitificando, assim, o mito da criação.

Com base nesses estudos, passamos a encarar o processo de construção da obra como resultado de um trabalho complexo que incluem pesquisas, planos, desistências, erros... ou seja, a obra é um processo progressivo que definitivamente não "nasce pronta". Ao nos depararmos com o percurso criador, "as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas" (SALLES, 2008, p. 26). Isto não significa que temos a ilusão de ter acesso a todo o processo criador e sim a alguns de seus índices.

Projeto Terra

Figura 1. "Escultura de Mané Acarí", 1988. Acervo do *Projeto Terra*

No início da década de 80, o artista plástico baiano Juraci Dórea foi um dos vencedores, com o *Projeto Terra*, do concurso instituído pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. As esculturas que compuseram inicialmente o *Terra* foram produzidas essencialmente com madeira e couro. O principal motivo da escolha do material por parte do artista foi, segundo ele, a facilidade com que seria identificado pelas pessoas da região – o público desta exposição, pois "elas não seriam mostradas em museus ou galerias de arte, mas no próprio espaço do sertão" (DÓREA, 2003, p. 18). Dórea explica que buscou desta forma estabelecer um diálogo entre a arte (materializada pelas pinturas e esculturas) e a população local, que provavelmente não teria informações sobre arte como nós, da cidade, a compreendemos.

Por serem abstratas, as obras causavam as mais variadas reações: "Pensava que era um bicho grande", disse um menino de 12 anos, ao se deparar com uma das esculturas (DÓREA, 1987, p. 21). Mas não foi só a atenção das crianças e passantes que o *Projeto Terra* conseguiu captar. Chamou também a dos críticos, justamente, porque mudava o circuito tradicional da obra de arte, tirava-a dos locais previstos e previsíveis.

> A ideia era retirar a obra de arte do circuito urbano, ou seja, dos museus e das galerias de arte, e colocá-la ao alcance de um novo público, o homem do campo, que na maioria das vezes não havia frequentado escolas e que dificilmente teria a oportunidade de conhecer as manifestações da arte atual. Isso invertia, de certa maneira, o mecanismo tradicional de circulação da obra de arte, delineando novas possibilidades para um itinerário que sempre se limitou às grandes cidades. (DÓREA, 2003, p. 19).

A inovação rendeu ao artista muitos prêmios, e o *Projeto Terra*, nascido em pleno sertão, ganhou o mundo, sendo exposto em várias cidades e países. Por se tratar de uma arte efêmera e ter sido concebida para viver em lugares inusitados, o *Terra* viajou através dos seus desdobramentos, sua documentação: fotografias, vídeos e livros.Já com nova bolsa de trabalho para continuação do projeto, desta vez concedida pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas, órgão da Funarte, através do Concurso Ivan Serpa, realizado com o objetivo de apoiar a produção de artistas plásticos contemporâneos, novas esculturas surgiam. Desde então, dezenas de obras foram construídas e pinturas também passaram a fazer parte do projeto. Estas, por sua vez, "eram executadas em carvão sobre madeira, e mostradas em exposições itinerantes pelo sertão, ou mesmo realizadas diretamente sobre as paredes das toscas casas da região". (DÓREA, 2003, p. 18).

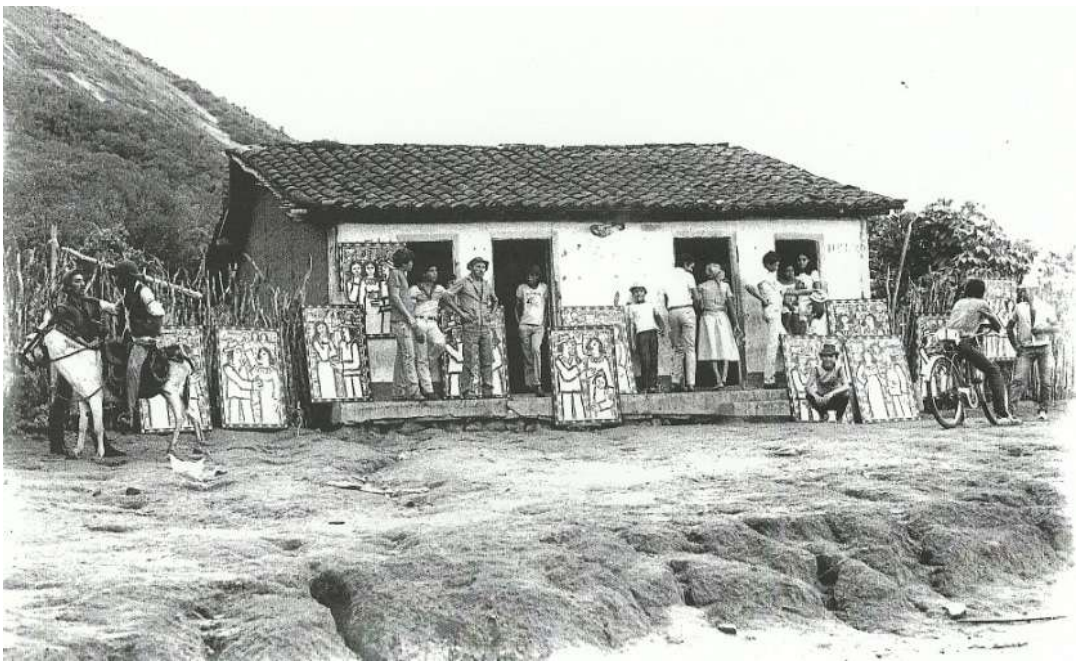


Figura 2. Exposição do Acarú, 1985. Acervo do Projeto Terra.

Por conta dos desdobramentos o *Projeto Terra* torna-se um labirinto artístico formado por imagens, informações, obras, anotações, pinturas, vídeos, lembranças, esculturas, recepções, instalações, livros e toda a sensibilidade de que é feita a arte. A complexidade do *Terra* está justamente aí – nessa profusão de formas e conteúdos que se mesclam e se soltam como peças de um quebra-cabeça – só que flexíveis – ora se ajustam numa exposição, ora num livro e assim vai se construindo um projeto múltiplo, multifacetado e multimidiático, podendo ser analisado por diferentes vertentes. A teoria da rede de criação dá conta do movimento tradutório e processual da obra que envolve "simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e estabelecimento de nexos" (SALLES, 2006, p. 17).

Os documentos que registram o processo de criação do *Projeto Terra* ganham complexidade ao passo que são, ao mesmo tempo, memória, meio de comunicação e obra de arte. A princípio, os registros eram feitos com o objetivo de preservar a memória do projeto. Em seguida, passam a divulgá-lo. Por fim, ganham *status* de obra de arte ao serem expostos. A complexidade se dá ainda pelo fato de que tais registros vão ganhando novas significações sem, necessariamente, perder as anteriores. As novas obras, por sua vez, ficam independentes, porém interligadas.

O *Projeto Terra*, através da articulação de vários códigos, espaços, meios, materiais e atores, põe em circulação um complexo sistema de expressão e de comunicação artístico-cultural que denuncia particularidades inerentes ao processo de atuação/criação do artista. Com isso, vemos que a **atuação** artística (é mais do que uma **produção**) capitaneada pelo *Terra* tenta aproximar ou fundir dimensões num processo que usa várias técnicas (justaposição, estilização, recriação, descrição, narração, transcrição, transposição) e muitos fundamentos estéticos (do modernismo - vanguarda, experimentação, tensão crítica - e do pós-modernismo - apropriação, ressignificação, colagem). Nosso interesse, porém, "não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra" (SALLES, 2004, p. 19).

Para efeito de estudo, farei neste capítulo uma espécie de dissecação das partes que compõem o *Projeto*, prometendo, no final, devolvê-las à rede que é o *Terra*. Analisarei três vertentes que formam essa rede de criação: produção, performance e comunicação.

Produção

Diário

Conforme já foi dito, anterior e paralelo à produção do *Projeto Terra*, Juraci Dórea escreveu um diário em que registra dados sobre sua produção e criação, bem como a recriação de o Terra em diferentes mídias. No texto, entre narrativas, relatos, reflexões e análises, podemos encontrar partículas que, quando associadas, ajudaram a gerar as esculturas no meio do sertão e os registros que viajaram o mundo.

Escrito de uma forma explicativa, o texto às vezes foge do seu formato de alcova e nos dá a impressão de contar com um leitor, pois Juraci vai detalhando as pessoas, os acontecimentos, o cenário: "O homem com quem eu queria falar, o que fez o museu e é dono de algumas casas aqui no novo povoado (...) Maria, que mora aqui desde menina, está com 30 anos, e conhece muito bem a região (*Diário*, 22.07.1984, p.7-8). Porém, como num romance, nos envolve numa narrativa que tem como personagem principal o *Projeto Terra*, deixando aparente as muitas outras histórias por trás.

Conseguimos captar no diário, mais do que um registro do *Projeto*, também, a documentação antropológica de uma cultura e região, como, por exemplo, quando ele explica a importância do milho para determinado grupo de pessoas: "O milho é um dos alimentos básicos daqui, é mais importante do que o feijão, me parece, pois o feijão acaba logo e o milho é usado quase o ano todo" (*Diário*, 25.11.1984, p.30). Percebemos ainda outra nuance do diário no momento em que o artista situa os lugares de acordo com seu contexto e história. Ouçamos sua explicação sobre o significado do nome de uma região associando à cultura local: "Ele é acompanhado por Zé de Né, que toca pífaro no São Pedro do Aluá. Aluá: uma bebida feita na região com milho. Prepara-se um angu de milho e depois se dissolve com água e açúcar: pode ser servido gelado" (*Diário*, 06.01.85, p.36).

Mas, como em qualquer trama, é o personagem principal que tem maior espaço. É para o *Terra* que o diário está voltado. Sempre em primeira pessoa, Juraci usa um recurso estilístico que nos dá a ideia de que escreve ao mesmo tempo que produz: "Começamos a trabalhar. O primeiro buraco. O chão aqui é arenoso e fácil de cavar. Começamos a fixar as peças de madeira" (*Diário*, 09.08.1987, p.52-53). É como se estivéssemos vendo simultaneamente a escavação, a escritura e o ato de fotografar: "Depois de muito faz e desmancha, mais uma escultura está pronta (...) Faço uma série de fotos" (*Diário*, 15.05.1988, p.65). Até no texto, o *Terra* se mostra em rede, driblando a linearidade dos fatos.

Fotografias

Inicialmente, a fotografia era apenas uma das formas de registrar as esculturas e pinturas. "Faço algumas fotos para registro" (*Diário*, 13.10.1984, p.25). Depois, ganharam *status* de obra, ao serem mostradas em bienais e exposições. Destaco a importância

deste recurso ressaltando a possibilidade do artista mudar a escultura de lugar, em prol do resguardo do material fotográfico. Vejamos o que ele considera durante o processo de escolha do local de mais uma escultura: "Pensar numa sombra próxima, uma árvore, por exemplo (...) o equipamento fotográfico, que deve estar próximo, fica demasiadamente exposto ao calor" (*Diário*, 05.01.1985, p.35). Fica claro aí o valor da fotografia para o *Projeto*. Saliento algumas passagens nas quais a fotografia ocupa tanto tempo e atenção por parte do artista quanto as pinturas ou esculturas:

> Não demorou muito e estávamos com a peça pronta. O sol voltou a brilhar, o que facilitou o trabalho de fotografia. (*Diário*, 13.05.1990, p.85)

Gravações de áudio

O gravador foi comprado ainda nos primeiros anos do projeto: "Mais uma parcela da bolsa: Cr$ 497.600,00 (...) penso em utilizar este dinheiro para adquirir um gravador" (*Diário*, 13.07.1984, p.4). Pouco tempo depois o desejo é concretizado: "O dinheiro tem sido aplicado no trabalho à medida que ele vai andando. Comprei um pequeno gravador, que já foi útil no trabalho da Lagoa das Bestas. (*Diário*, 12.09.1984, p.12). Na sequência, as gravações vão aparecendo quase na mesma proporção que as fotos: "Ana grava alguns depoimentos. Faço algumas fotos. (...) Dou os retoques finais e faço novas fotos. (...) Faço fotos de várias posições e Ana grava o que pode" (*Diário*, 08.09.1984, p.11) – esta fala se repete a cada nova escultura. A ideia era registrar a recepção estética dos sertanejos frente ao *Projeto*.

Livros

O registro da experiência estética dos espectadores do *Projeto* junto com as fotografias, além de textos acadêmicos e/ou jornalísticos, deram origem aos livros do *Terra*. Neste trecho, Juraci conta o processo de produção da primeira obra sobre o *Projeto*:

> Quanto ao meu livro, devo dizer que ele sai com uma luta danada. Tem textos de Frederico Morais, Teixeira, Brasileiro, Chico, Capinan, Matilde Matos e Ivo Vellame. De um modo geral ele me agrada. Faço algumas restrições quanto ao tamanho dos tipos: acho que deveríamos ter usado um tipo maior. O livro não é algo para ser visto, é para ser lido. A minha intenção desde o princípio era fazer um livro, formato de livro, aspecto, etc, e não um catálogo, onde predominasse o lado fotográfico (...) Apesar de tudo, valeu a pena, o trabalho saiu bonito e é um registro do que foi o projeto. A parte fotográfica está razoável. Fica, agora, a vontade de fazer algo a cores. (*Diário*, 26.09.1985, p.48-49).

Já o segundo livro foi confeccionado especialmente para a Bienal Internacional de São Paulo, em 1987. Composto basicamente por fotos e depoimentos, conta com prefácio do escritor e poeta Antônio Brasileiro. Como se trata de um trabalho em rede, não poderia deixar de mencionar a questão da memória revelada através da dedicatória: "À memória do poeta Eurico Alves".

O terceiro e último livro do projeto intitulado *Terra 2* foi produzido para a Bienal Internacional de Veneza, em 1988. Bilíngue, com uma tiragem de mil exemplares, o trabalho apresenta as esculturas com suas respectivas legendas (nome, localização e

datas de confecção) e textos do jornalista José Carlos Teixeira e do crítico de arte, Ivo Vellame.

Performance

Instalação

O ato de fazer a escultura, em muitos momentos, contou com a presença de público – geralmente moradores das cidades/povoados escolhidos. Algumas vezes as esculturas são desmontadas, em outras, o artista arrisca: "Dizem que nem a madeira vai amanhecer. Fico em dúvida. Em tirar os couros? Não. A proposta não é essa. Vou deixar, nem que amanhã não amanheça nada" (*Diário*, 01.10.1984, p.20). Mas percebemos que sua principal preocupação não é se a obra permanecerá montada ou não, uma vez que a efemeridade apenas permeia o projeto.

Mais do que uma instalação a céu aberto, em pleno sertão, a confecção da escultura se dá, muitas vezes, não em prol única e exclusivamente do trabalho pronto, mas sim privilegia o fazer, o acontecimento, uma espécie de "happening", como escreve Juraci, no seu diário. O que confere ao ato da instalação o *status* de performance, pois amplia o campo da escultura abrindo a possibilidade de participação do espectador, deixando a obra de ser apenas um objeto de contemplação – à distância.

Vídeos

O primeiro trabalho performático foi rodado num super-8. A princípio faziam parte da documentação. Depois, ganharam direção, produção e trilha sonora e passaram a ser identificados como documentários sobre o *Projeto Terra*. O conteúdo se constituía de performances captadas durante a feitura das obras. Vejamos alguns trechos do diário onde o artista conta sobre as gravações, as linhas de direção e a passagem de super-8 para VT. "Vou agora fazer umas fotos e rodar um super 8, para registrar o acontecimento (*Diário*, 16.09.1984, p.15). Esta é a primeira vez que aparece o termo 'super-8' e a questão das filmagens no diário.

O primeiro vídeo, intitulado *Terra* (1982), foi em Super-8 e teve direção de Juraci Dórea, fotografia de Robinson Roberto, música de Elomar e uma duração de 13'36''. Os outros, já em VT, foram produzidos para serem expostos nas bienais de São Paulo, Veneza e Havana. A *Casa de Edwirges* (1987) com 22 minutos 11 segundos e *Escultura da Tapera* (1987) com 10 minutos e 44 segundos.

Comunicação

Exposições

O *Projeto Terra* foi concebido para viver em lugares inusitados: em pleno sertão. Esculturas montadas em meio à paisagem rural, feiras transformadas em galerias e muros de casas da região em painéis. Mas através de sua documentação o *Terra* ganhou o mundo tradicional das artes e passou a ser exposto em galerias e bienais.

Percebemos uma constante necessidade de novas linguagens (formas) para um mesmo tema (conteúdo) e "não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estan-

ques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinado ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo" (SALLES, 2004, p. 73). No caso, compreendemos os desdobramentos (registros) como uma nova forma de expressão do conteúdo, que, por sua vez, carrega a essência do fazer criativo. A questão ganha complexidade maior quando tais registros vão para espaços de exposição, decisão esta que Juraci Dórea toma, pela primeira vez sobre a Bienal de São Paulo e, posteriormente, em relação a outras bienais e mostras: "Decidimos enviar apenas a documentação, visto que a exposição das peças ao vivo poderiam desvirtuar a proposta do projeto (...) Concluímos hoje, após um dia estafante de trabalho a seleção do material, fotos, negativos, textos. Estabelecemos uma sequência" (*Diário*, p.50).

Ao mudar de suporte, o material que vai para a Bienal não é mais o *Projeto Terra* inicial, aquele que deu origem a esculturas e pinturas no meio do sertão. O que segue para exposição é a documentação, digamos, a história do *Terra* a ser contada. Para isso, o artista lança mão de diversos recursos como painéis, folders, projeções e muito mais. O *Projeto Terra* através de sua documentação participou de muitas exposições. Destacamos aqui as bienais de São Paulo (1987), Veneza (1988) e Havana (1989), por terem sido marcos para o *Projeto*.

Recepção e Interação

O artista plástico Juraci Dórea nunca buscou o sertão apenas como espaço de instalação. Sua intenção esteve clara durante todo o percurso do projeto: ele procurou interagir com o meio e as pessoas. Teve sempre o cuidado de suas obras não interferirem na paisagem e, no que se refere às pessoas, primeiro tentava uma aproximação com os moradores da região, a fim de construir uma relação, para só depois dar início ao trabalho.

A recepção dos sertanejos foi amplamente registrada pelo artista, tanto no diário quanto nas fotos, gravações de áudio e nas filmagens. Por isso, tratamos o *Projeto Terra* não apenas como uma **produção** e sim uma **atuação**. Daí, Rubens Pereira (2003, p.120) denominar o trabalho de Juraci de "evento-monumento". Veja que o evento vem primeiro, e neste caso, a ordem muda um pouco a soma dos fatores, já que Juraci deixou claro, em passagens do seu diário, que o importante é o ato, o fazer, o "happening" – com todas as suas implicações: os registros, a recepção e a interação com as comunidades. Podemos compreender então a criação deste artista como um ato comunicativo, já que faz parte da sua proposta compreender, registrar e publicar o olhar dos sertanejos diante da arte.

Juraci Dórea registra os depoimentos dos moradores de cada local através da gravação de áudio, mas em seu diário interage com esta recepção. Opina, repensa e compara as reações diferenciadas, de acordo com as particularidades de cada região.

Conclusão

Neste ponto, ou no afã de conciliar dimensões distintas tanto na produção como no consumo de sua arte (pode-se falar ainda em motivação, que antecede a produção, o autoconsumo e retroalimenta a criação), está a questão da proliferação de signos,

códigos, registros, linguagens, bem como a força do desejo de comunicação. Temos então, como hipótese, que esse movimento tradutório pode ser uma forma de "solucionar" uma tensão, aparentemente dicotômica, que acompanha toda a obra de Dórea, buscando assim, "uma possível forma de 'driblar' a continuidade, o inacabamento ou a impermanência" (SALLES, 2010, p.223). Ao transformar a tradução da obra primária em produtos de comunicação, o artista põe em circulação novas obras que passam a fazer parte do *Projeto Terra*.

Prender-se a um único trabalho é, no entanto, empobrecer o projeto artístico de Juraci Dórea, que nos oferece mais. Ele se sustenta justamente por se mostrar como uma rede: a interligação da obra com o espaço; do espaço com a obra; da obra com ela mesma, com outras e seus registros, e ainda com o mundo interior do artista. E mais, ele nos dá pistas de como essas ligações acontecem ao deixar rastros no seu percurso de criação. Os seus rascunhos, esboços, diários e arquivos nos oferecem mais do que obras prontas, nos mostram **outra estética: a do processo**; onde já não se diferencia percurso de obra.

Assim, este trabalho final não é uma obra acabada, uma vez que não pretendeu desvendar o complexo e vasto mundo da criação e nem dar conta da trajetória do amplo *Projeto Terra*, cheio de labirintos, propostas e nuances, até porque não creio ser possível explicar a arte ou seu caminho. Este estudo é tão somente uma contribuição para pensarmos a obra de arte, a memória, os processos e as redes da criação a que estamos submersos no nosso cotidiano e, nem sempre, nos damos conta.

Referências

BORDENAVE, Jean. **Além dos meios e mensagens**. São Paulo: Vozes, 1983.

BRASILEIRO, Antonio. **A estética da sinceridade.** Salvador: Edições Cordel, 1987.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DÓREA, Juraci. **Terra**. Salvador: Ed. Cordel, 1985.

_____. **Terra 2**. Salvador: Ed. Cordel, 1986.

_____. **Sertão Sertão**. Salvador: Ed. Cordel, 1987.

_____. **Eurico Alves** – Poeta baiano. Casa do Sertão/Lions Clube: Feira de Santana, 1978.

_____. **Eurico Alves e a figuração epistolar**: fragmentos da cena modernista na Bahia e no Brasil. 2005. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia.

_____. **Diário**. 1982 a 2007.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos da crítica genética**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: FAPESB/Annablume, 2004.

_____. **Redes de criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: FAPESB: Horizonte, 2006.

_____. **A Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação.

São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2ª edição. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Criação e compartilhamento: a cultura remix, a desterritorialização do autor e a apropriação como base de um discurso legitimador da criação artística

Daniela Zanetti (COS/ UFES)

O "escambo" virtual como base de processos criativos

Muito se tem falado sobre a "morte do autor" e a produção de trabalhos artísticos colaborativos e/ou baseados na cópia, na remixagem, na apropriação, no *sampler* e no compartilhamento, que se ampliou e se evidenciou com o advento da cultura digital. Trata-se de um discurso que se manifesta hoje de modo bastante enfático através das próprias obras e de sua veiculação. O debate fortemente presente no início do século XXI em torno das consequências da pirataria *online* para os modos de consumo de músicas e de obras audiovisuais, e sua consequente interferência na lógica de funcionamento das indústrias fonográfica e cinematográfica, traz à tona outro fenômeno que tem gerado debates em torno das formas de criação (ou de recriação) de objetos culturais. As trocas de músicas, vídeos e dos mais variados tipos de imagens são uma das práticas iniciais do processo de recriação artística contemporânea, que muitas vezes se utiliza dessa fragmentação imagética e informacional disponível na rede. O segunda geração da Internet – a Web 2.0 – se caracteriza, entre outros aspectos, pela "disponibilidade crescente de ferramentas para gravar, manipular e publicar conteúdo" (Thompson, 2008: p.112). A Web 2.0 traz uma nova arquitetura que possibilita aos usuários não apenas ter acesso a músicas, filmes, vídeos, imagens e textos, mas essencialmente produzi-los, redistribuí-los, avaliá-los, categorizá-los e recriá-los, de modo mais rápido e fácil.

Toma-se como pressuposto ainda a hibridização entre as artes e as comunicações, tanto no sentido da essência constitutiva dos produtos digitais (Manovich, 2001; Santaella, 2003, 2005), quanto no sentido de que "os produtos da criação artística e da criação midiática não são mais tão facilmente distinguidos com clareza" (Machado, 2007, p.23) – sem, todavia, desconsiderar as delimitações desses dois campos. Essa hibridização decorre do fato do computador carregar a "contradição de aparecer como uma mídia única, sintetizadora de todas as demais" (Machado, 2007, p.73). Desse modo, o que se pretende não é se fixar no caráter artístico ou não dos materiais em circulação na Internet, mas sim na sua condição de conteúdo artístico transformado em objeto cultural circulante, considerando que o princípio que rege a cibercultura, se-

gundo Lemos (2005), é a remixagem: "conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais" (Lemos, 2005, p.1). Para Lemos, estão surgindo novos critérios de criação, criatividade e obra, que consolidam a cultura remix. Por remix, compreende-se as "possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (...) a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea" (Lemos, 2005:2).

É nesse contexto que se estabelece uma ruptura não somente com relação aos modos tradicionais de feitura das obras, mas também com relação à estrutura dos campos na qual estão inseridas, considerando a existência de uma disputa por legitimação de novas formas de criação artística baseadas na cultura remix.

O campo como lugar de organização interna e de disputas simbólicas

Em *As regras da Arte*, Pierre Bourdieu elabora o conceito de campo social com o objetivo de compreender as articulações existentes entre a dimensão interna dos objetos culturais, incluindo sua estrutura de linguagem, e sua dimensão externa, que diz respeito às relações estabelecidas entre agentes ou instituições responsáveis pela criação, produção e circulação desses objetos.

O campo é entendido como "o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos" (Bourdieu, 1996:244). É o espaço estruturado de posições e suas inter-relações, que são determinadas pela distribuição de diferentes tipos de recursos ou capitais, espécie de "poderes sociais" adquiridos. Os capitais fundamentais são o econômico, o cultural e o simbólico, sendo que o simbólico é a "forma de que se revestem as diferentes espécies de capital quando percebidas e reconhecidas como legítimas" (Bourdieu, 1990:154). O campo é o lugar de embate de forças, de lutas simbólicas, entre os que possuem determinados tipos de capital. É de posse de determinados tipos de capital que cada agente assume uma determinada posição no campo. Interessa compreender como ocorrem as relações entre as práticas dos agentes e as lutas em busca de novas formas de reconhecimento e de legitimação características da cibercultura e o modo como afetam o campo da arte. Isso se refere, entre outros aspectos, às concepções de arte existentes neste contexto, o papel social, político e cultural dos realizadores e suas escolhas estéticas, narrativas, ideológicas.

Cada campo possui uma forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, e oferece aos agentes "uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*" (Bourdieu, 1996, p.259). A *illusio*, que possibilita a organização interna do campo, se caracteriza por ser um conjunto de crenças partilhadas pelos seus agentes.

Dois vídeos e uma crença: o *remix* como discurso

Como objeto empírico desta reflexão, tomemos duas obras audiovisuais disponíveis na Web – uma canadense e uma brasileira – para serem analisadas a partir de suas dimensões discursivas e estéticas.

O tom abertamente político e panfletário, com discursos de ataque às atuais regras de *copyright*, é a marca de *RIP! A Remix Manifesto* (2009, 76 minutos), do documentarista e web-ativista canadense Brett Gaylor, O filme se baseia na tese do *remix*, do *mashup*, como instrumento revolucionário no campo da produção cultural, defendendo a ideia de que "a produção do novo se faz a partir do velho". Para tanto, tem como personagem principal da narrativa o artista Girl Talk, músico norte-americano que se tornou famoso por seus *mashups* (músicas produzidas a partir de fragmentos de outras músicas). Girl Talk acaba sendo o exemplo concreto que ajuda o diretor a compor seus argumentos.

Nesta obra, a voz *over* do narrador-diretor é uma constante. A introdução do filme, de quase cinco minutos, traz nas primeiras imagens, a inserção de grafismos típicos de uma interface gráfica de computador, que interagem com os créditos da obra. As imagens da sequência inicial mostram trechos de disputados shows de Girl Talk que, no palco, se apresenta apenas manipulando um computador. O narrador-diretor, em voz *over*, nos diz que Girl Talk é seu artista preferido: "As notas que ele toca vêm de milhares de clássicos do rock, cortados e rearranjados para criar músicas novas". Em seguida, o próprio Girl Talk dá um depoimento sobre seu trabalho, questionando a forma como os artistas do mundo pop e suas músicas são tratados como objetos «intocáveis», e que a possibilidade de manipular esses clássicos do mundo pop corresponderia a uma atitude transgressora.

O narrador-diretor retoma sua fala:

> Não estamos discutindo se a música é original ou não. Este não é o ponto, pois as regras deste jogo não dependem de quem a compôs, mas de quem detém os diretos autorais.(...) O fato de haver pessoas chamando meu artista preferido de criminoso foi exatamente a razão que me levou a fazer este filme. Este filme é sobre uma guerra. Uma guerra pelas ideias. O campo de batalha é a Internet. E eu levo para o lado pessoal, pois nasci junto com a Internet.

Pela voz de condução do documentário, as referências a esta nova forma de criação musical são sempre relacionadas a uma ato subversivo: "As margens estéticas e ilegais da música", "downloads ilegais", "furtos de sons". A partir disso, o diretor cria as bases para construir um cenário no qual se desenrola uma batalha por modos de criação e legitimação artística. A partir da voz do narrador-diretor, o documentário assume uma posição ao mesmo tempo de defesa de uma determinada atitude "subversiva" no campo da arte e da produção cultural, e de ataque a seus "inimigos", de clara oposição aos "outros", aqueles que representam o passado, ou seja, as "pessoas que possuem a cultura que remixamos", que "não enxergam a grande biblioteca, a via expressa da informação", e para quem "ideias são propriedade intelectual". O narrador-diretor enfatiza que desse lado está o copyright, em oposição aos que estão do outro lado e que querem "compartilhar ideias", os que representam o copyleft, aqueles que "acreditam que o domínio público deve ser protegido para garantir a troca de ideias e

o futuro da arte e da cultura". Em seguida, Brett Gaylor, mantendo a *voz over*, diz que viajou o mundo para encontrar esses representantes da cultura copyleft e que, juntos, elaboraram o "manifesto da remixagem", baseado em quatro princípios: 1) A cultura sempre se constrói baseada no passado; 2) o passado sempre tenta controlar o futuro; 3) o futuro está se tornando menos livre; e 4) para construir sociedades livres é preciso limitar o controle do passado. Ao longo de toda a narrativa, o diretor tenta provar que a criação a partir da cópia pode ser legítima, apresentando casos bem-sucedidos de iniciativas – inclusive no Brasil – de ruptura com o sistema de copyright.

Além de entrevistas, o documentário é, em grande parte, composto por um conjunto de imagens dos mais variados estilos e origens: trechos de programas de TV, noticiários, filmes, videoclipes, vídeos da Internet, além de fotografias e animações. Em geral, essas sequências servem de base e de aparato imagético para dar sustentação ao que argumenta a voz *over* do narrador-diretor. Em vários momentos o diretor também aparece no vídeo, algumas vezes explicitando parte do processo de produção da obra. Numa dessas sequências, Brett Gaylor explica a um advogado militante, favorável à flexibilização das leis de copyright, quais suas intenções com o documentário e como pretendia reunir fragmentos de sons e imagens de terceiros para compô-lo.

Enquanto *Rip! A Remix Manifesto* é centrado na figura de seu diretor, o vídeo brasileiro *Remixofagia – Alegorias de Uma Revolução* (2011, 16 minutos) traz uma proposta de descentralização da ideia de autoria e de democratização do acesso à arte e à cultura, o que se reflete na própria concepção imagética do filme, que elimina a figura de um mediador. Produzido pela Casa de Cultura Digital, pode ser caracterizada como uma obra de criação coletiva.

O vídeo é dividido em episódios e, na abertura, dois subtítulos explicam a obra: "Cinco ensaios audiovisuais" e "Cinco olhares sobre a cultura contemporânea". O título – uma combinação das palavras *remix* e *antropofagia* – também já antecipa a proposta do vídeo: refletir sobre como, nos últimos anos, os campos da arte e da cultura no Brasil incorporaram, à sua maneira, as práticas da cibercultura remix, em sintonia com os princípios do Manifesto Antropofágico.

A composição sonora do vídeo é um elemento estético de marcante, pois não ouvimos a voz do narrador, mas sim a lemos, por meio das legendas em destaque na tela. Essa é, portanto, a voz que norteia a narrativa. Assim como no documentário analisado anteriormente, *Remixofagia* também é composto de fragmentos de imagens de arquivo, pedaços de matérias jornalísticas, filmes, entrevistas, peças publicitárias, animações, além de trechos de áudio e vídeo da Internet (incluindo imagens de baixa resolução e com pouca nitidez). Do mesmo modo, são utilizados fragmentos diversos de áudio (músicas, pedaços de falas, efeitos) compondo uma mescla sonora.

Inicialmente, estabelece-se uma relação alegórica entre a ação antropofágica dos índios Caetés frente aos "brancos invasores", e a postura política adotada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e o então ministro da cultura Gilberto Gil ao implementarem políticas públicas de descentralização e pulverização da produção e disseminação cultural. A postura de incentivo a uma "cultura digital livre" e de enfrentamento e resistência frente ao controle das corporações de mídia e das empresas de tecnologia, é tratado no vídeo como uma espécie de ato subversivo e revolucionário. Uma outra parte do vídeo trata do Fórum da Cultura Digital 2010, evento que reuniu artistas, produtores e ativistas para, segundo a narração, "defender a revolução em cur-

so", por meio da convergência de interesses da sociedade civil e do Estado e da criação do marco civil da Internet. Por fim, o vídeo incrementa o discurso político em torno das potencialidades da tecnologia para a democratização cultural, através de conceitos como produção colaborativa e inclusão digital, ressaltando a importância da mudança de compreensão acerca da noção de direito autoral e propriedade intelectual.

Nos créditos finais, as informações elaboram um discurso sobre o próprio processo de produção e de consumo da obra: os realizadores são chamados de "remixadores", o vídeo está sob licença Creative Commons e todos – obras artísticas, instituições, personagens ficcionais, artistas, políticos, intelectuais, etc. – que aparecem no filme ou que foram citados direta ou indiretamente são identificados como "agentes" e seus nomes aparecem em conjunto, sem nenhum tipo de distinção.

Outro aspecto em comum entre os dois documentários analisados é o estabelecimento de uma clara oposição entre defensores de uma nova concepção de arte e de produção cultural, e uma estrutura formal vigente que prescreve normas e constrangimento aos processos de criação, produção e consumo de objetos artísticos e culturais na contemporaneidade.

Conclusão

É notória a tentativa dos realizadores dessas duas narrativas audiovisuais de aplicar às obras aspectos que ilustrem o discurso no qual se baseiam, salientando a confluência entre as dimensões inerentes à obra, suas condições de produção e o contexto no qual se são criadas.

Considerando que o campo é o lugar de embate de forças, de lutas simbólicas, entre os que possuem determinados tipos de capital, pode-se concluir o quanto a emergência de novas tecnologias de comunicação e informação possibilitaram a efetivação de um discurso duplo sobre divisões simbólicas: i) um que exalta a convergência entre as artes e as mídias de comunicação, eliminando as fronteiras entre esses dois campos sociais e rearranjando elementos tradicionalmente distintivos de objetos artísticos e midiáticos; ii) e outro que cria um abismo entre dois subcampos do campo artístico e cultural, estabelecendo relações de confronto entre um modelo "antigo" de criar e produzir objetos culturais e um modelo "novo", baseado na defesa das reapropriações e do remix no processo criativo. Nesse lugar, os agentes que detém um tipo de capital simbólico – social e cultural – calcado nas novas tecnologias não somente têm a possibilidade de criar suas próprias obras a partir desse "novo" modelo – mais "livre", desvinculado das estruturas de poder e desapegado do capital econômico – , como também de criar outros espaços e mecanismos de reconhecimento e de consagração no campo artístico, estimulando inclusive o surgimento de novos públicos.

Como afirma Bourdieu em relação às lutas no campo das artes pela imposição "das categorias de percepção e de apreciação legítimas" (1996, p.181), trata-se de uma disputa "entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que tem interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução". Desse modo, "*marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, na *vanguarda*" (1996, p.181). A história do campo é produzida a par-

tir de suas lutas internas. É o enfrentamento estabelecido frente à primazia das formas tradicionais de reconhecimento e de consagração – que, em geral, possuem seus instrumentos de legitimação já associados às regras asseguradas pela lógica das instituições (em específico, o mercado de artes e as indústrias culturais). É nesse sentido que se faz necessária a produção e disseminação de uma *illusio*, por parte dos agentes novatos no campo (e que passam a ser reconhecidos como precursores e legitimados como porta-vozes de um novo movimento), baseada no valor da recriação a partir do que já existe como forma de legitimação de novos processos criativos no campo da arte.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo, Brasiliense: 1990.

LEMOS, André. Ciber-cultura-remix. Artigo apresentado no seminário "Sentidos e Processos" dentro da mostra "Cinético Digital', no Centro Itaú Cultural. São Paulo, Itaú Cultural, agosto de 2005. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MANOVICH, Lev. Language of new media. MIT Press, 2001.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

THOMPSON, Bill. Web 2.0: as conseqüências da tecnologia para a sociedade. In: VILLARES, Fábio (Org.) Novas mídias digitais. Audiovisual, games e música. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

Espaços reais e espaços ficcionais em diálogo: um estudo do processo de criação de Elizabeth Bishop como registro de memória e identidade

Elisabete da Silva Barbosa (DCH/Campus VI – UNEB – PPGLL / UFBA)

Elizabeth Bishop (1911-1979) foi uma escritora norte-americana que viveu no Brasil intermitentemente por vinte anos. Vivenciando uma história marcada por deslocamentos tanto no nível geográfico como no simbólico, acaba transpondo para sua criação a mobilidade a qual foi submetida. A importância da dimensão espacial em sua obra se evidencia pelo fato de se posicionar no mundo como uma viajante ou como uma expatriada, assim como registra Travisano: "[...] Eu nunca me senti particularmente em casa. Eu acho que essa seja uma boa descrição do senso de lar de um poeta. Ele o carrega consigo" (BISHOP *apud* TRAVISANO, 1989, p. 131, tradução nossa).

A trajetória de Bishop por espaços tão diversos acaba servindo de alimento que nutre o seu processo criativo. O estudo genético de obras criadas ao longo da vida possibilita visualizar, através dos documentos de processo, registros ficcionais que muitas vezes se misturam às experiências vividas pela autora. Dessa forma, papel e palavras se apresentam como um sistema vivo, assim como assinala Silviano Santiago (1966, p. 50): nele, "o autor se descobre, deixando à mostra os seus defeitos e as suas insuficiências, sem pudor e sem 'reserva'. Ir além, entregá-lo ao público neste estado, é desmistificar um escritor". Desmistificar no sentido de pensar a obra literária não mais como um objeto que nasce pronto, mas como uma expressão surgida de um labor que gera marcas que se registram em um suporte material. Os rastros da criação apontam para uma infinidade de lugares de memória; sua origem mítica impossibilita um retorno, ao mesmo tempo em que põe a obra em estado de abertura, revelando que concorrem, no momento da criação, uma confluência de signos que se guardam na memória do criador e se projetam em papéis, lugares e objetos.

No momento da criação, se apresentam ao artista elementos dos mundos interior e exterior, os quais, a partir de um diálogo entre sensibilidade e materialidade, acionam a geração de novas imagens. Pensando na produção poética de Bishop, observamos que seus escritos retratam imagens que vão se modificando ao longo da vida e suas cartas apresentam questionamentos acerca da própria identidade. Os documentos de processo são percebidos aqui como instâncias que dialogam com a construção de um sujeito que vai se elaborando por intermédio de práticas discursivas.

Pensando a fenomenologia da imaginação poética, Bachelard (2008, p. 224) percebe o homem não apenas como "o ser de uma superfície, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro". Antes, relembra-nos que, "nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer". Para tratar dos fenômenos do ser, estabelece a palavra como principal comandante, relegando à linguagem poética o papel de instauradora dessa novidade que se faz correr sobre a superfície do ser, uma linguagem que "traz em si a dialética do aberto e do fechado". Palavra que se fecha pelo sentido e que se abre pela expressão poética.

Partindo do pressuposto de que a identidade se constitui como construção subjetiva negociada entre interior e exterior, propomos a análise de um poema de Elizabeth Bishop, *The Gentleman of Shalott* (1936). O jogo entre interno e externo se anuncia desde o título, quando a autora parodia o poema de Alfred Lord Tennyson (1809-1892), instaurando um diálogo paratextual. Para Gerard Genette, o paratexto diz algo sobre o texto, no sentido de anunciá-lo ou apresentá-lo, destacando o título, o prefácio, o ano de publicação, etc. O título aqui, ao remeter-nos a outro poema, requer que a recepção seja efetuada de determinada forma, já que Bishop instaura vínculo com uma textualidade anterior, uma pré-existência que estabelece uma relação 'pré-natal' (GENETTE, 1991, p. 264) com *The Gentleman of Shalott.* Desse modo, o texto de Lord Tennyson funciona não como um paratexto que rodeia o texto, mas que o prolonga através de um diálogo intencional estabelecido pela autora.

Pensando nas imagens constitutivas d0 poema *The Gentleman of Shalott* e estabelecendo um diálogo com *The Lady of Shalott*, observamos que Bishop substitui a figura feminina e submissa por uma masculina, autônoma, porém fragmentada. Parece que Bishop intenciona uma inversão de imagens e, para alcançar tal efeito, usa um elemento presente em ambos os poemas, o espelho. É importante ressaltar que Bishop leva tal inversão ao extremo, o que afeta a questão de gênero. O espelho ganha espaço relevante, pois permite que o leitor perceba para onde os olhares destas *personas* estão direcionados. A figura feminina do poema de Tennyson (1987) olha para o mundo exterior, sempre tendo o espelho como mediador da realidade. Trata-se de uma mulher que vive no período vitoriano, dominado pelo poder masculino e patriarcal. Não podendo atuar diretamente no mundo, o espelho projeta as sombras de mundo exterior.

Nas palavras de Umberto Eco (1989, p. 12), o espelho não traduz o mundo exterior, mas "registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano". Permite ver melhor o mundo e também ver-se a si a partir da ótica de outros. A imagem que se reflete no espelho seria uma "duplicata do campo estimulante do qual se poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés da sua imagem refletida" (ECO, 1989, p. 20).

Enquanto em Tenysson o espelho é elemento que reflete o mundo exterior sem traduzi-lo, em *The Gentleman of Shalott* ele não só reflete, mas também traduz realidades interiores que se materializam na superfície espelhada. Como local de reprodução de imagem especular, remete a um paradoxo: ao mesmo tempo em que nele se projeta uma imagem idêntica, essa imagem se caracteriza por ser invertida e ilusória.

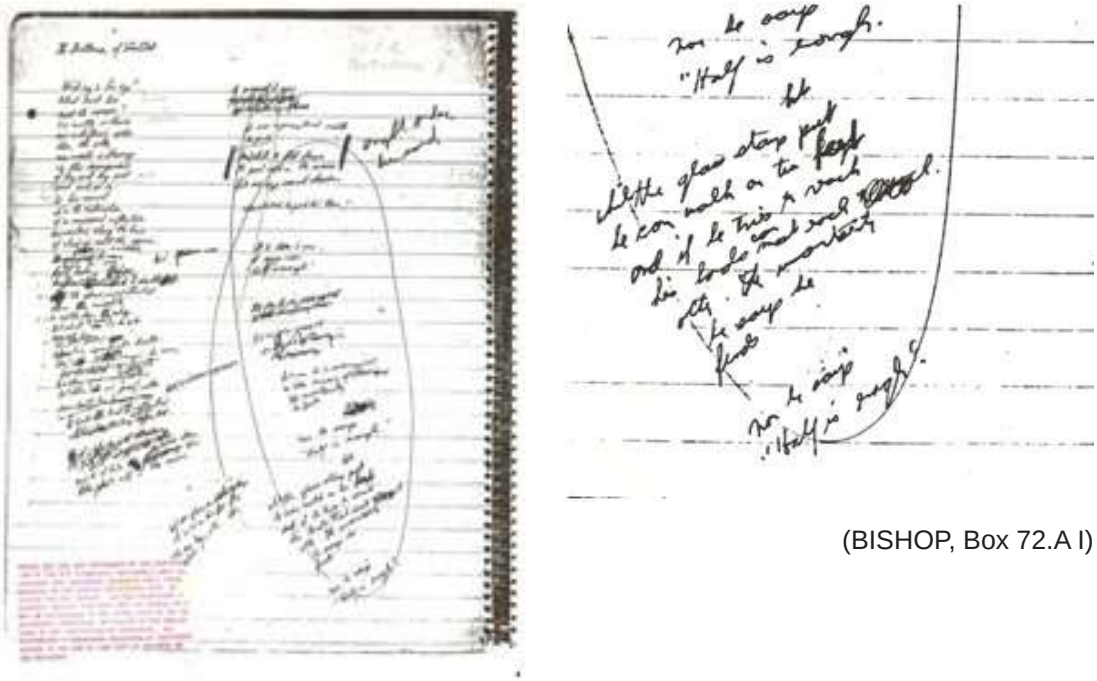
A *persona* poética masculina direciona o olhar a si mesmo e, assim, tem parte de sua imagem refletida no espelho. Há um impulso de ver e entender a própria condição do Eu, metaforizado pela visibilidade da imagem de si projetada. O Eu surge geometri-

zado na imagem invertida produzida pelo espelho, processo que coloca a *persona* em uma posição exterior a si mesma, portanto, observável.

O espelho permite a *The Gentleman of Shalott* uma exteriorização, uma tentativa de ver-se por inteiro. Segundo Bachelard (2008, p. 217), o ser, ao sair de si mesmo, logo sente necessidade de retorno a um eixo que remete ao comum, ao conhecido: "no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim". Bachelard (2008, p. 218) retrata o homem como um ser espiralado, com "dinamismos que se invertem", que vacila entre focalizar seu eixo em uma centralidade ou evadir-se. Nesse sentido, o "ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão". O discurso surge, assim, como meio de elaboração subjetiva do qual o poeta se beneficia: "os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser" (BACHELARD, 2008, p. 217).

Bishop muito habilmente problematiza a suposta inteireza do sujeito, revisitando questões inerentes à própria constituição subjetiva. No conjunto de seus manuscritos encontramos elaborações fragmentadas de sujeitos os quais, não raro, experimentam um descentramento de posições culturais, sociais, ou ainda de si mesmos. A estrutura social contemporânea impossibilita a ideia do sujeito integrado, dando lugar à perda do sentido de si (HALL, p. 2000). As identidades se tornam cambiantes com a produção de novos significados que modificam a sociedade e, consequentemente, também transformam as identidades pessoais.

Parece que o não fechamento do ser se espelha também em uma textualidade que, por analogia, se quer fragmentada. Desse modo, podemos dizer que o não fechamento de uma obra tem como imagem mais fiel os manuscritos de trabalho de um escritor. Na versão I de *The Gentleman of Shalott*, observamos que Bishop tem na coluna esquerda o poema já quase todo estruturado. Na coluna da direita, ela busca soluções para sua última estrofe, da qual destacamos os dois últimos versos que ocupam o todo o espaço da segunda coluna.



(BISHOP, Box 72.A I)

Transcrevemos o trecho destacado ao lado da versão final:

now he says
“Half is enough”

but
while the glass stays put
He can walk on ten feet
and if he tries to reach
his hands can meet each [il]
other. The mortality
he says he
finds
now he says

“Half is enough?”
(BISHOP, Box 72.A)

But he’s resigned
to such economical design.
If the glass slips
he’s in a fix--
only one leg, etc. But
while it stays put
he can walk and run
and his hands can clasp one
another. The uncertainty
he says he
finds exhilarating. He loves
that sense of constant re-adjustment.
He wishes to be quoted as saying at present:

“Half is enough.” (Bishop, 2008, p. 7)

Observamos que a versão II aparece mais limpa e com poucas alterações em relação ao publicado. As rasuras revelam a busca por um tom mais leve e mais reticente para seus poemas, como na alteração da palavra *mortality* (mortalidade) por *uncertainty* (incerteza). Parece que a frase “*Half is enough*” dá ao poema o seu tom, atuando possivelmente como imagem geradora para esta criação. Enquanto que na primeira versão a *persona* usa o verbo dizer, “*now he says / ‘Half is enough’*” (“agora ele diz/ que se contenta com a metade”), na versão final a *persona* gostaria de ser citada por dizer tal frase que, não obstante, ganha impacto maior no poema. Consequentemente, torna-se o verso em torno do qual a autora se demora em busca de dar a seu poema contornos mais suaves.

As produções do sujeito, como reflexos de uma atividade mental que se imprimem em suportes materiais, inevitavelmente incorporam as características que se alinham ao próprio modo de pensar, como observamos nos documentos de processo de Bishop. Observamos o uso da linguagem como ferramenta discursiva definidora da constituição da subjetividade. As identidades dão moldadas pelo trânsito em espaços diversos e, por isso, podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras.

Bishop passa por processos de reterritorialização através de sua criação que tem o novo espaço como foco. Quando *The Gentleman of Shalott* se reconhece dividido e aceita sua nova condição afirmando “*Half is enough*”, ele encontra novos meios de representar-se, sem fazer uso da auto-piedade da qual Bishop tanto dizia abominar. As *geografias imaginárias* (SAID, 1996) atuam como práticas de fazer o espaço cotidiano e, ao mesmo tempo, de constituir-se como sujeito, o que pode ser depreendido da observação de representações que registram a permeabilidade entre memória, fantasia e linguagem.

O espelho propicia no poema a manipulação da perspectiva, assim como assinala Brett Millier (1993, p. 24), quem aponta na obra de Bishop a presença de temáticas relacionadas à perspectiva, à forma e à passagem do tempo. Tais temas se expressam

em *The Gentleman of Shalott* através de um reajuste tanto do sujeito representado, como do próprio espaço.

A realidade não ocupa um estatuto de algo pronto e acabado na vida de Bishop, assim como a ficção criada em sua escritura não ganha um ponto final. Na poesia, há uma indecisão entre manifestação e ocultamento, o que leva a figura de *The Gentleman of Shalott* a brincar com a própria imagem no espelho. Não lhe parece incômodo visualizar a si mesmo como uma figura dividida. Na vida real, Bishop também busca externar uma postura de conforto diante da condição de expatriada que assume. Mas, essas temáticas ocupam e preocupam sua mente. Os poemas lhe servem como espaço de espelhamento de uma realidade interior guardada na mente e que se marca no sujeito. Essa atividade interior propicia a reelaboração de questões que parecem se resolver mais facilmente enquanto ficção. Mas não podemos esquecer que o espaço da criação se preenche também por silêncio e por rasura. E, assim, revela-se, como em *The Gentleman of Shallot*, apenas pela metade.

Referências

BACHELARD, Gaston (2008). A poética dos espaços. São Paulo: Martins Fontes.

BISHOP, Elizabeth (1933). Drafts of published poetry. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Special Collections, Poughkeepsie, N. York, Box 72.AI.

_____ (2008). The Gentleman of Shalott. In: GIROUX, Robert (org.). Poems, prose, and letters. New York: Literary Classics of The United Stated.

ECO, Umberto (1989). Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GENETTE, Gerard; MACLEAN, Marie (1991). Introduction to Paratext. In: New Literary History. Maryland: The Johns Hopkins University Press, Vol. 22, N. 2, Probings: Art, Criticism, Genre. P. 261-272.

HAESBAERT, Rogério (2007). O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HALL, Stuart (2000). A Identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

MILLIER, Brett (1993). Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It. University of California Press, California.

SAID, Edward (1996). Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das letras.

SANTIAGO, Silviano (1966). Fragmento de “Les Faux-Monnayeurs”: edição de um manuscrito inédito. Revista do Livro, Rio de Janeiro, v. 9, n. 29-30, p. 50.

TENNYSON, Alfred Lord (1987). The Lady of Shalott. In: RICKS, Cristopher (ed.). The Poems of Tennyson. Essex: Longman, p. 387-95.

TRAVISANO, Thomas J (1989). Elizabeth Bishop: Her artistic development. Charlottesville: University Press of Virginia.

ARTISTAS DA WEB E SUAS PERSONAS: ALGUMAS REFLEXÕES

Fabio FON (FAPESP / UNESP)

Personas em contextos midiatizados

Para o teórico Zigmunt Bauman não existiria uma "identidade verdadeira", já que somos incessantemente forçados a torcer e moldar nossas identidades ou adotarmos novas identidades, sem ser permitido que nos fixemos a uma delas, mesmo querendo. É importante contextualizar que a noção de identidade na contemporaneidade trazida por Bauman está bastante próxima da ideia de *persona* – assumir um personagem de um dado contexto. "As identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter" (BAUMAN, 2005, p.96). Para Bauman, tanto as relações humanas quanto nossas identidades, por extensão, estão sob uma lógica de consumo – assim como produtos que são adquiridos e descartados (ibidem, p.98).

Na prática, o ato de conceber identidades manipuláveis e mutáveis desde muito tempo é adotada por criadores de diferentes linguagens. Há casos bastante conhecidos envolvendo personalidades como o poeta Fernando Pessoa – e seus conhecidos heterônimos – e o artista Marcel Duchamp – com Rrose Sélavy – que deixam clara a potencialidade dos artistas de construírem outras personas criadoras. Com os novos meios – em especial, a rede Internet – que proporcionam contatos interpessoais à distância, torna-se facilitada a difusão de características que definem singularmente uma pessoa diferentes daquelas que definiriam seus interlocutores em outros contextos. A interação através dos novos meios permite transmitir opiniões, relatos e imagens que reforçarão essa existência ficcional. Neste sentido, o conceito de midiatização – os meios *entre* os sujeitos – (SODRÉ, 2006), a compreensão de que todo fato "para ser reconhecido como real deve ser midiatizado" (GOMES, 2006, p. 138), reforça a potencialidade de verossimilhança destas incursões. Deste modo, surge na Internet um universo de incursões midiáticas que não estão comprometidas em corresponderem à realidade. Há, por exemplo, os chamados perfis *fakes* – quando usuários assumem serem outras pessoas, como celebridades ou pessoas com grande notoriedade, atuando em redes sociais, blogs e outros espaços. Muitos artistas dialogarão diretamente com este contexto, questionando as relações sociais mediadas pelos meios e os limites tênues entre ficção e realidade.

Mesmo antes da popularização da rede Internet, diversos artistas da chamada artemídia questionarão estes pontos. Neste sentido, é significativa a produção de Fred Forest, que entende os meios comunicacionais como o âmago das atenções contemporâneas. Um dos exemplos desta perspectiva é a ação realizada pelo artista em 1988, quando resolve mobilizar a cidade francesa de Toulon em torno de uma musicista fictícia chamada Julia Margaret Cameron. A ação *Em busca de Julia Margaret Cameron* é uma tentativa de apresentar os limites da mídia em torno daquilo que é ficção e realidade, e seu poder de influência nos indivíduos. O artista, baseado nos anúncios de pessoas procuradas, cria uma situação que se desenvolve através de cartazes, panfletos entregues em locais públicos, grafite e anúncios no rádio e na televisão, produzindo um sentimento de suspense em torno de uma personalidade que simplesmente desapareceu. O público, por sua vez, é convidado a participar enviando cartas ou mensagens telefônicas, relatando tal mistério – o conteúdo é apresentado em um espaço expositivo da cidade. Ao final da ação, uma atriz contratada para fazer o papel da procurada personalidade, apresenta-se em carro aberto, como uma triunfante reaparição (NUNES, 2010, p.65-66).

Já o artista brasileiro Yuri Firmeza criou no final de 2005 a figura fictícia de *Souzousareta Geijutsuka* ("artista inventado" em japonês, segundo ele), um suposto artista japonês de arte eletrônica que iria expor em um museu da cidade de Fortaleza. Notícias sobre a exposição ocupam espaços nobres da imprensa local até que no dia da suposta abertura do evento, a farsa é descoberta. Com a ação, Firmeza explicita a fragilidade da imprensa que pode imprimir relevância cegamente – sem checar a veracidade dos fatos – sobretudo ao que é estrangeiro.

Voltando-se para a Internet, percebe-se que grande parte das personas em experimentações da web é agenciada por poucos artistas, comprometendo-se em manter sigilo – ainda que momentâneo – sobre seu caráter ficcional. Neste sentido, temos a figura do suposto escultor iugoslavo Darko Maver, artista de passado nebuloso e obras impactantes. Sua produção estaria baseada em corpos mutilados e fetos malformados, cuja existência somente poderia ser evidenciada por meio de imagens disponíveis na rede Internet. Em seu país, Maver teria sido censurado e preso. A perseguição sobre o artista mobiliza atos e exposições contra o abuso do governo da Iugoslávia, sobretudo diante de notícias do contexto político conturbado do Leste Europeu. Algum tempo depois, uma imagem de Maver morto na prisão passa a circular pela Internet, repercutindo em inúmeros veículos da imprensa europeia e incentivando homenagens e diversas ações que instituíam a Maver todas as menções de um verdadeiro mártir. Uma destas ações acontece durante a 48ª Bienal de Veneza, na Itália. Entretanto, em 2000, surge uma revelação: a dupla de artistas 0100101110101101.ORG – codinome de Eva e Franco Mattes – declaram que a vida e a obra do artista Darko Maver eram inventadas e que todos os documentos e imagens do artista foram forjados. Os artistas criaram uma ação que assumiu contornos e repercussões reais a partir de uma presumida veracidade dos fatos, imagens e documentos através de sua distribuição em rede (NUNES, 2012).

Em proximidade, *Female Extension* (1997), trabalho ciberfeminista de Cornelia Sollfrank constitui-se na criação de 200 nomes, nacionalidades, e-mails e números de telefone de supostas artistas da rede para a participação em um concurso de web arte. Além dos dados para a inscrição das artistas *fakes*, SollFrank utilizou um programa

de computador para criar produções artísticas para cada uma delas. Apesar da ação da artista, todos os três prêmios do concurso foram entregues a homens. Nos casos até aqui apresentados, observamos incursões que estão sujeitas ao agenciamento restrito daqueles que conceberam a persona em questão. Mas, em ressonância com os ambientes colaborativos da rede Internet, teremos também propostas que dizem respeito à adoção e compartilhamento de novas personas – que assim como as demais, se assumirão como entes criadores.

Personas criadoras coletivas

Ao abordarmos adoção e compartilhamento de personas cabe citarmos o Neoísmo, que se constituiu em um movimento de vanguarda com características antiartísticas, de forte inspiração situacionista, surgido no final dos anos 70 do século XX. Segundo HOME (2004, p.47) a estética neoísta é caracterizada pela prática de plágio e o uso de pseudônimos coletivos – como Monty Cantsin, um dos nomes mais usados. Em resumo, a prática de plágio seria uma forma de atacar a propriedade privada, e o uso de pseudônimos coletivos, por sua vez, colocaria em xeque as noções ocidentais contemporâneas de identidade (ibidem, p.21). Estes artistas se opõem a noção de autoria tradicional e ao mercado das artes, estabelecendo uma crítica ao que consideram problemas sociais contemporâneos: o capitalismo e o individualismo.

Entretanto, mesmo personas coletivas podem se fixar como pseudônimos pessoais como aconteceu com um dos conhecidos neoístas, Stewart Home, que passou a usar com frequência a persona coletiva Karen Eliot. Embora tivesse uma designação aberta, ou seja, poderia ser usado por qualquer pessoa, o pseudônimo passou a ser "sinônimo" de Stewart Home e, assim, para fosse mantido "aberto e funcional para o uso coletivo" (ibidem, p. 21-22), o artista teve que abandonar a Eliot e usar também outros nomes. Percebe-se que não há um significativo sigilo sobre ser uma "máscara", ao contrário das ações mais restritas – nas quais ocultar a ficcionalidade é regra.

Na Internet, a mais de quinze anos, inúmeros ativistas e hackers compartilham uma persona irrestrita, chamando a si mesmos de Luther Blisset. Esta persona coletiva já escreveu manifestos, textos literários e livros, tendo, ainda hoje vários perfis diferentes em redes sociais. Em grande parte das vezes, Blisset realizou ações de guerrilha cultural contra veículos midiáticos, disseminando, por exemplo, falsas notícias que seriam divulgadas como reais pelos meios de massa e, mais adiante, desmentidas pelo próprio Blisset. A persona teria surgido no ano de 1994, a partir do *Projeto Luther Project*, iniciativa de criadores italianos hoje reunidos sob a denominação de *Wu Ming Foundation*. Assim como Blisset, Wu Ming também é uma persona coletiva que abriga diferentes autores para a elaboração de romances a serem traduzidos em diferentes idiomas e compartilhados através da rede Internet. Entretanto, é uma persona muito mais restrita do que Blisset, na verdade, um coletivo que abdica os nomes pessoais de seus membros. É possível pensar que da mesma maneira que BAUMAN (2005, p.98) aproxima a noção contemporânea de identidade às práticas de consumo, há um paralelo entre as criações "sem face" que adotam uma identidade comum – em última análise, uma marca – e a impessoalidade típica das grandes corporações de mercado – as sociedades anônimas.

No entremeio destas discussões, os artistas-pesquisadores brasileiros Wellington Júnior, Edmilson Miranda Jr. e João Vilnei, criaram um "work in process" performático baseado em uma persona que funde a identidade dos três criadores. O projeto parte do contexto tecnológico presente para se colocar diante da questão: "que sujeito emerge deste estado de coisas e que comunidade pode engendrar?", para tanto, se apropriará das relações interpessoais "tecnologicamente mediadas" (OLIVEIRA JR. et al., 2012). A ação foi inicialmente chamada de *Três pratos de trigo para três tigres tristes* (2012); os artistas deram origem a *Antonio Edmilson de Oliveira Filho* – nome que é utilizado em diferentes sites da Internet, como o Facebook[1]. Na verdade, a ação constitui-se em uma espécie de jogo entre os três performers: reunindo-se através da própria rede, através de programas de teleconferências, os artistas estabelecem tarefas diárias a serem realizadas, e se possível, registradas e veiculadas através de diferentes sites. Entre as tarefas estão ações como visitar um lugar que nunca tenha ido antes, realizar uma pequena contravenção, trocar hábitos cotidianos um com os outros (por exemplo, assistir a um programa de televisão visto habitualmente por outro jogador ou dormir e acordar nos horários de outro), realizar uma atividade para o outro jogador (uma tarefa profissional ou a visita a um parente de outro jogador), ou ainda, todos usarem um mesmo tipo de roupa (ou a roupa do outro).

Grande parte do material criado ou vivenciado a partir das propostas do jogo estabelecido entre os três artistas é disponibilizado na rede Internet. Ao acompanhar o experimento, percebe-se que em muitos momentos os artistas buscam alcançar os limites das identidades singulares, da intimidade ou do corpo de cada um. Sendo ainda um projeto em processo, os artistas cogitam abrir o ente para outros usuários, alterando seu caráter inicialmente restrito.

Assim como as demais incursões trazidas no decorrer deste trabalho, a ação subverte a veracidade (e unicidade) esperada em nossas representações na web, dialogando com problemáticas das relações sociais nas redes. Mas, além disso, todo este universo de *web personas* permite uma intrépida discussão sobre a transfiguração do próprio artista, enquanto figura "original" e "única" – no fundo, remete-se a discussões de reprodutibilidade e difusão que sempre envolveram as produções em web arte, agora em um domínio mais personificado. Sua especificidade é assumir a figura daquele que cria – quase sempre são artistas *fakes* criados por artistas – assimilando o jogo de aparências das mídias, o contato midiatizado como regra e a disposição de uma coletividade em rede aberta a vivenciar novos papéis a qualquer instante.

Referências

BAUMAN, Z. Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GOMES, Pedro Gilberto. Filosofia e ética da comunicação na midiatização da sociedade. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006.

HOME, Stewart. Manifestos neoístas/Greve da Arte. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2004.

1. http://www.facebook.com/antonio.edmilsondeoliveirafilho

NUNES, Fábio O. CTRL+ART+DEL: Distúrbios em Arte e Tecnologia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. O fake na web arte: incursões miméticas na produção de arte e tecnologia na rede Internet. In: GERALDO, Sheila; COSTA, Luis Cláudio da (org.). Vida e ficção: arte e fricção - Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

OLIVEIRA JR., W; MIRANDA JR., E. F.; OLIVEIRA Filho, J. V.. O eu compartilhado: auto-performance e formação de comunidade em rede no work-in-process "EuComunidade ou Três pratos de trigo para três tigres tristes" [artigo para o Simpósio Actamedia 10 – A emergência do reticular]. S.l.: s.n., 2012.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Dênis de (org.). Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. pp. 19-31.

Agradecimentos à FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que apoia com bolsa a pesquisa de Pós-Doutorado "Mimetismo: Estratégia Relacional em Arte e Tecnologia" deste autor na Universidade Estadual Paulista (UNESP).

As narrativas do Rap e suas fronteiras

Geyza R. O. N. Vidon (UFES)

Eu desci a ladeira pra ver o que tinha por lá
E voltei pra poder te contar que eu sempre vou voltar
Não há lugar melhor no mundo que o nosso lugar[1]
Projota

A epígrafe acima, refrão do rap "Desci a ladeira", do carioca Projota, rapper da nova geração, seguidor dos caminhos de MV Bill e Racionais MCs, traz uma pequena amostra das questões que vislumbrei discutir neste trabalho, em especial as possibilidades de repercussão do modo de criação poética do Rap para a educação formal.

Começo por destacar que na produção artística do Rap encontramos o ético intimamente imbricado no estético e, no caso das narrativas que foram selecionadas aqui para as análises, parece-me que esta imbricação é mesmo necessária para o processo de criação do Rap. Imbricada, híbrida, mixada, recortada, sobreposta, entrecortada e atravessada, é assim que percebo a arte da rua, principalmente, o som do Rap.

Com um tom de obra testemunhal a narrativa é tecida, ganha força, voz e vez. Assim, como em um documento em que o peso do testemunho é fundamental, a narrativa vai conquistando seus espaços expressando não apenas a experiência exclusiva do narrador, mas a experiência de uma certa coletividade. Ela expõe o elo entre o narrador e seus ouvintes e é através desse elo que ela se legitima verossímil. O narrador aqui não é um sujeito centrado em si mesmo; ele é parte do sujeito coletivo que tece a própria trama narrativa. Assim, o sujeito individual se transfigura num sujeito coletivo e vice-versa e a narrativa se faz história.

Portanto, é uma forma de despersonificação individual e de individualização coletiva. Recorramos a Bakhtin e ao seu conceito de polifonia: é o uso do discurso do outro ou dos outros que em uma dada circunstância se transforma em próprio para que nos instantes seguintes da enunciação possa também este se tornar outro e assim nos libertar do autoritarismo do sujeito centrado. O Rap rompe com a visão clássica de autor e renova trazendo para a cena artística a voz dos coautores, mostrando-nos que a arte é uma experiência coletiva e não individual e solitária.

1. Íntegra da letra em http://www.vagalume.com.br/projota/desci-a-ladeira.html#ixzz27zVB0T70.

Na narrativa do rap, essa característica é evidente. As letras analisadas são sempre inspiradas nas experiências vividas nas comunidades. Quem conta sabe que seu interlocutor privilegiado conhece bem o tema da canção, da letra, ou melhor, da narrativa cantada. Também é curioso, no caso da narrativa do rap, a sua capacidade de se deslocar entre o lugar da tradição, como no caso dos "marcadores" linguísticos típicos da oralidade das comunidades africanas, mas, simultaneamente, através das mixagens, dos *samplers* e das enunciações incidentais, o novo aparece. Surge como em um processo de reciclagem. É como se a base fosse feita com o "velho" tradicional, mas o entorno adornado pelo novo e inusitável (inusitado).

A criação poética do Rap

Por mais que, para alguns, o rap soe mal aos ouvidos, não podemos negar-lhe a façanha surpreendentemente desafiadora de ser criativo sem ter que ser completamente original (se é que isso é possível). A originalidade do rap talvez esteja exatamente nessa capacidade de transitar entre o velho e o novo sem perder sua essência, sem perder sua integridade.
Conforme Shusterman (1998, p. 186):

> Embora sua técnica apropriadora de sampling desafie a noção romântica de pura originaldade, o rap se pretende, mesmo assim, criativo, insistindo em que a originalidade pode ser manifestada na apropriação transformadora do antigo (...) dotando-os de nova significação.

Não só no sentido artístico (estético), mas também no sentido ético (político), a habilidade de deslocamento entre o velho e o novo é marcante na narrativa do rap. Observemos os versos abaixo extraídos da letra de Negro Drama, dos Racionais MC's:

"Vim da selva, sou leão
Sou demais pro seu quintal..."

Aqui, como já foi dito anteriormente, fica muito claro que o passado se reformulou no presente. Deste modo, o que o narrador quer, também, é trazer à tona questões políticas e sociais que ainda não foram resolvidas no presente: a luta, o enfrentamento, o conflito, entre o homem branco elitizado e o homem negro marginalizado – luta essa que se transfigura, mas que ainda não está apagada.

O método e o processo de produção e criação da obra artística do rap são em todos os aspectos dialógicos. Desde o tema até os efeitos sonoros, tudo faz demandar um estilo polifônico, híbrido, interrelacional. Ou seja, a polifonia, enquanto categoria estética, é fator basal na produção de uma narrativa musical do gênero rap.

O diálogo se faz entre os tempos passado, presente e futuro, entre os discursos comuns e conflitantes, entre os instrumentos e melodias utilizados na composição da narrativa "musical". Neste sentido, podemos dizer que o processo de produção/criação do rap é por excelência um processo dialógico. Como já foi dito, rompendo com o paradigma do autor-criador monológico e centrado, o rap traz à tona a figura do autor-coautor, dialógico e descentralizado.

Assim, o conceito de subjetividade também é corrompido, a voz do sujeito que relata cantando o rap, representa a sua, mas, também, as diversas outras vozes que povoam o universo dessas narrativas. A subjetividade se faz na coletividade. Portanto, na intersubjetividade, na inter-relação das identidades que se apresentam no jogo discursivo-narrativo do rap.

"Eu desci a ladeira pra ver que tinha por lá..."

O *eu* aqui se mostra explicitamente atraído pelo *outro* que se encontra abaixo da ladeira, dentro do espaço social e economicamente privilegiado. Portanto, as fronteiras identitárias se mostram frágeis neste momento, no momento da decida, em que o *eu*, conscientemente ou não, se coloca aberto para o novo e para o *outro.* Mas, em seguida, o *eu* retoma ideologicamente o lugar da resistência e reafirma as suas origens e a sua identidade coletiva, quando diz:

"Voltei pra poder te contar..."

Outro aspecto relevante é nitidamente observado quando se ouve:
"Não há lugar no mundo melhor do que o nosso lugar."

Obviamente que a opção pela ladeira traz o sentimento de comunidade, de pertencimento a um lugar que extrapola os limites físicos e geográficos. Este é o lugar das existências compartilhadas, em que as angústias, os dramas e, também, as alegrias são solidariamente partilhadas. Portanto, a escolha se faz muito mais por aquilo que não se quer perder, enquanto subjetividade coletiva (intersubjetividade) do que pelo lugar geográfico propriamente dito.

Neste sentido, o que não se quer deixar é o lugar da vivência experimentada, sentida na pele, enfrentada por um e por muitos simultaneamente. É esse modo de fazer do insuportável um lugar de superação o que as narrativas do Rap trazem. Uma proposta de superação dos desafios cotidianos pela arte. Arte de narrar o quase inenarrável com um tom de testemunho, pois o enredo é baseado nas experiências coletivas de quem vive na "ladeira".

Criação poética e experiência dialógica: desafios para a educação

A experiência, em Benjamin, é aquele momento único do acontecimento, é o momento do atravessamento, intercâmbio de ideias, de corpos e de falas. Ou seja, é o momento da sintonia dialógica, é a instância do encontro entre locutor e interlocutores. Essa experiência, no sentido benjaminiano, pode ser considerada como algo místico, mágico, uma arte mágica de narrar, de contar, de ouvir, de assimilar a informação e transformá-la em conhecimento.

E, assim, como vivência e experiência não representam, de forma alguma, a mesma coisa, conhecimento e informação, também são coisas distintas para Benjamin. A informação está para a vivência, assim como o conhecimento está para a experiência. Logo, informação não pode ser o mesmo que conhecimento.

O mundo moderno com seus aparatos tecnológicos, e também, as escolas com seus discursos voltados para as práticas que acompanham as mudanças do mundo, pri-

vilegiam as informações, o acúmulo de informações em detrimento do conhecimento e da experiência. Caímos na armadilha do mundo globalizado, acreditando ter conhecimento, ou pelo menos as chaves que abrem as janelas e portas para todos eles. Cada um de nós, em seu mundo particular, acredita ser o dono do seu saber.

Os que não desempenham bem esse papel, não importando as circunstâncias, são os derrotados, são os fracassados. E entre eles, quase sempre, estão os degenerados da escola, aqueles anteriormente mencionados: os que não se enquadram nos moldes e formas oficiais e universais do sistema educacional e pedagógico.

Por mais que se defenda um ou outro método educacional, eles serão sempre um método. Os métodos podem funcionar eficazmente com aqueles que se enquadram no sistema, mas e o que fazer com aqueles que parecem resistir aos métodos e desejam a experiência? Como proporcionar, em um espaço escolar, momentos para, verdadeiramente, experimentarmos as narrativas e nos envolvermos de fato com ela?

Em primeiro lugar, é preciso que estejamos dispostos a ouvir e, infelizmente, na nossa cultura, essa prática adquiriu um caráter de inferioridade. É como se disséssemos sempre: "ouve quem quer, obedece quem tem juízo". Com isso, ouvir nos parece obedecer. Logo, dependendo da posição social em que se encontra um sujeito em relação a outro, ouvir nos soa mal. Deste modo, aos pais não é permitido ouvir seus filhos, aos professores não é permitido ouvir seus alunos, independentemente do grau de relação professor-aluno. Assim, ainda que se faça um discurso de simetria dialógica, na prática, em todos os níveis em que se estabelece uma relação professor-aluno, o que se vê, na maioria das vezes, é a postura autoritária da condição de professor sobre o aluno. É o monologismo que impera, é a generalização que com um discurso de democrático, consegue ser mais autoritário e ditador do que os que claramente se expressam como tal. Pois assim o que se estabelece é um jogo de palavras e de discursos. Não há concretamente, o espaço para a experiência intercambiada das vivências e das informações, o que possibilitaria à experiência benjaminiana e ao conhecimento respectivamente.

E com isso vários campos de trocas de experiências criativas se fecham, se silenciam, como, por exemplo, a experiência poético-criativa do rap. Na busca por um código linguístico geral se ignora a multiplicidade de outros códigos e toda a riqueza cultural por eles representada. Perdem-se, ou ao menos se subjulgam as experiências narradas através desses códigos outros, ou pior, transforma-os em espetáculos folclorizados que servem muito mais para justificar as práticas autoritárias e monológicas daqueles que representam o código oficial do que, realmente, fazer jus às diversidades linguístico-culturais.

Não precisamos apagar uma experiência narrativa ou uma maneira peculiar de comunicação para que outra seja apreendida. Nós seres humanos possuímos habilidades que nos dão condições para apreendermos e desenvolvermos tantas experiências, conhecimentos e linguagens quanto nos forem oferecidos. Porém, é necessário que as experiências sejam compartilhadas, que o conhecimento e o desejo de um sejam sintonizados com o conhecimento e o desejo do outro. Que haja, enfim, diálogo, verdadeiramente, entre as partes. Reconhecendo nessa atitude dialógica que ao adentrarmos no universo particular do outro, seremos como estrangeiros ansiosos para "descobrir" a linguagem, as experiências, a cultura alheia.

> É como uma viagem de descoberta em uma terra estrangeira, e a maior vantagem de uma viagem como essa é termos apreendidos a olhar para a nossa língua nativa com outros olhos. (CASSIRER, 1994 [1944]: 219)

Na citação acima, Cassirer faz uma extensa análise sobre a linguagem e em sua obra "Ensaio sobre o homem". Nessa análise, mais especificamente no capítulo VIII, "A linguagem", o autor expõe diferentes pontos de vista defendidos por outros autores sobre a questão da fala e da linguagem humana e após a exposição ele faz uma brilhante defesa da multiplicidade dos sistemas e mecanismos linguísticos, defendendo ainda que os termos da fala comum não podem ser medidos pelos padrões expressos pelos conceitos científicos e lógicos.

E o que para muitos poderia ser um defeito, para ele não o é. Ou seja, o fato de não ser possível universalizar, padronizar para medir, para Cassirer, é a maior riqueza da condição humana.

> Enquanto não conhecemos nenhuma língua estrangeira seremos de certo modo ignorantes acerca da nossa própria, pois não conseguiremos ver a sua estrutura específica e seus traços distintos. Uma comparação de línguas diferentes mostra-nos que de duas línguas raramente fazem referência aos mesmos objetos e ações. Cobrem campos diferentes que se interpenetram e nos proporcionam visões multicoloridas e perspectivas variadas de nossa própria experiência. (id.; ibid.)

Comungando da análise de Cassirer, que, obviamente, se refere a um aspecto mais amplo da língua e da linguagem, podemos aproveitá-la, também, em um aspecto mais específico, como no caso das dicotomias linguagem oficial X linguagens não-oficiais/marginais, vivência X experiência e informação X conhecimento.

E é nesse sentido que agora afirmo que, de um modo geral, a escola não ouve verdadeiramente os seus alunos-sujeitos, com suas narrativas particulares e específicas, ignorando-as ou modelando-as de acordo com os formatos oficiais.

Parece uma grande besteira o que digo, porém se sairmos das aparências tópicas e aprofundarmos nossa discussão, acredito que tal argumento não parecerá tão absurdo assim. Se voltarmos à questão do acúmulo de informação em um menor tempo, entenderemos, também, que de igual modo a escola reproduz tal efeito nos corpos e nas mentes dos sujeitos envolvidos, e, como já foi dito anteriormente, tempo é dinheiro, informação é poder, e, nas escolas, tais premissas, em maior ou menor grau, desempenham suas funções.

Costumava brincar com os meus alunos, nas aulas de Filosofia/Sociologia, para exemplificar a maratona do "tempo é dinheiro" e o que se perde nessa empreitada, usando uma metáfora: vivemos em um tempo e em uma sociedade "miojo" (macarrão instantâneo). Desejamos que tudo, instantaneamente, nos aconteça. E com isso, quase nada nos afeta. Deixamos de ser afetados pela experiência de preparar um bom prato e de compartilhá-lo, saboreando-o desde a escolha dos ingredientes até o momento da degustação, que para ser mais saborosa exige o juízo do outro. Portanto exige compartilhamento.

Em conclusão

Nesse sentido, podemos concluir que é preciso que o espaço escolar esteja preparado para ouvir verdadeiramente os seus alunos. Entendo que tal atitude (de ouvir) é sempre um movimento dialético: ouvir para dizer e vice-versa. Compartilhar com os alunos as suas experiências para que dessa relação uma nova experiência narrativa aconteça, e para isso, é mister ir ao encontro desses códigos outros, dessas outras experiências, desses outros conhecimentos, dessas outras narrativas, desses outros sujeitos que não se enquadram na linguagem única e geral oferecida nos espaços educacionais oficialmente instituídos. Portanto, é necessário abrir caminhos que possibilitem o encontro narrativo, dialógico e cultural entre educadores e seus educandos (conscientes de que as funções e identidades nesse jogo interacional nunca serão rígidas ou fixas, podendo assim, educador passar a educando e vice- versa).

Deste modo, a experiência narrativa será oportunizada, resgatando-se através dos ecos as vozes que, por autoritarismos, arrogâncias ou mesmo desconhecimento, foram, por tanto tempo, sufocadas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

BENJAMIN, Walter. “O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” IN:_____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASSIRER, Ernest. Ensaio sobre o homem (T. R. Bueno, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Original publicado em 1944).

SHUSTERMAN, R. Vivendo a arte – o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

Os espaços da intimidade e a transcendência das linguagens na poética artística

Joedy Marins (DARG/FAAC – UNESP)

Introdução

Servindo como referência para a criação plástica em um conjunto de obras que resultam de um processo criativo em comum, os espaços da intimidade constituem uma das principais referênciasx para a pesquisa de imagens. A maneira como as artes visuais permitem a inserção no universo do outro, incorporando e relendo conteúdos que lhes são imprescindíveis representa o recorte principal das pesquisas desenvolvidas e em andamento e das obras que servem como referência.

Para a abordagem do texto faz-se um percurso que passa pela tese desenvolvida pela autora até chegar a trabalhos mais recentes, em uma investigação dos lugares do desenho na contemporaneidade. Resultam na e da presença do feminino, acentuando-se o caráter biológico e o que lhe é diretamente agregado durante a vida da mulher. Esses constituem o foco principal de interesse na pesquisa plástica, conteúdos direcionados ao olhar híbrido contemporâneo, que aproxima o desenho - linguagem referencial da pesquisadora - de outras linguagens artísticas dentro de um processo que as transcende.

Espaços e Intimidade

Etimologicamente, a palavra intimidade está relacionada à vida em particular, estreitamente ligada a laços de confiança e afeição. A obra artística apresentada como veículo do espaço da intimidade permite o vislumbre de uma vida particular e, no caso da mulher, de marcas de um processo interior que se estende a efetuar novas marcas, algo interno e profundo.

A poética dos trabalhos está amparada nos espaços e caminhos que se traça para chegar até eles. Ao mesmo tempo, esses caminhos são presentes nos próprios referenciais da memória, presentes nos valores da intimidade, citando-se o filósofo francês Gaston Bachelard. As vivências pessoais e as relações que possam ter com o outro

acabam por ser responsáveis pela autoria, presenças latentes e constantes. O olhar, construindo a obra é o olhar que perscruta a via da intimidade. Nesse contexto, cita-se Bachelard:

> Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportando-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. (BACHELARD, 1996, p.25)

Os espaços da intimidade surgem em favor do ímpeto criativo, como força que atravessa as linguagens para comunicar o discurso do artista, seu universo. Partindo da referência da própria casa para o todo, esse universo é expandido, encontrando-se a alma criadora e suas referências em contextos de proporções diferentes, ainda de acordo com o filósofo francês:

> Assim, a casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem uma necessidade do âmago de um ninho. (...) Os grandes sonhadores professam, como Supervielle, a intimidade do mundo, mas aprenderam essa intimidade meditando a casa. (BACHELARD, 1993, p.78-9)

Entretanto, o ato de comunicar a ideia do artista vem impregnado de sua alma e é ela quem dará a direção para se efetuar escolhas e percursos que priorizem a expressão artística dentro do processo de procura e identificações que reconheçam as referências dos espaços de intimidade. Para tanto, a transversalidade será a responsável pelo uso de linguagens e possibilidades híbridas que estejam em segundo plano em relação ao universo referencial, que deve ser a prioridade dentro do processo criativo. Linguagens artísticas podem ser lidas como secções e até impedimentos para uma expressão mais completa, por isso o cruzamento de procedimentos, muitas vezes complexos, faz-se necessário para que a fruição ocorra, libertando a ideia do artista para o espectador. Cita-se Canclini: Será preciso esclarecer que esse olhar, que se multiplica em tantos fragmentos e cruzamentos, não procura a trama de uma ordem única que as separações disciplinares teriam encoberto? (CANCLINI, 2008, p.30)

No que diz respeito ao processo de elaboração da obra, torna-se pertinente mencionar a maneira como a artista plástica francesa Louise Bourgeois cita o fazer artístico como um momento pessoal e terno, um ato de doação intenso e permanente:

> As meadas de lã são um refúgio amistoso, como uma teia ou um casulo. A larva tira a seda da boca, constrói o casulo e quando termina ela morre. O casulo exauriu o animal. Eu sou o casulo. Não tenho ego. Sou meu trabalho. O movimento repetitivo de uma linha, acariciar um objeto, lamber feridas, o vaivém de um balanço, a infinita repetição das ondas, embalar uma pessoa para dormir, limpar alguém de quem você gosta, um gesto infinito de amor. (BOURGEOIS, 2001. P.173)

Na observação do outro, representados pela larva e pela construção do casulo, a transposição dessas cenas é feita para o interior do lar. As relações familiares e afetuo-

sas constituem uma referência narrativa que identifica o momento de criação e o resultado artístico como pertencentes aos espaços de intimidade, em contextos diferentes.

Transcendência das Linguagens nas Obras

De maneira mais específica, apesar da maioria dos trabalhos apresentados na tese de doutorado "_____" (dado oculto para avaliação cega) mostrarem a presença do desenho, em traços, definindo-o muito mais como incisão, registro de linhas, vários trabalhos já apresentavam uma transição da leitura da linguagem para outras, em técnicas mistas. Atualmente, a pesquisa plástica tem se voltado para uma poética que busca o desenho onde ele estiver, perpassando outras linguagens, ao mesmo tempo em que as coloca em segundo plano.

Dentro desse processo criativo, a pesquisa poética tem resultado em obras que identificam a fisicalidade da linha e de outros elementos plásticos; o desenho na fotografia, enquanto reconhecimento de traços já existentes na natureza; a imaginação do desenho a partir de textos verbais descritivos. Se durante o desenvolvimento da tese a costura foi uma das principais referências para os desenhos, dentro de uma produção extremamente artesanal, atualmente a fotografia constitui o veículo para a pesquisa plástica, em uma busca de seus valores perceptivos e expressivos, que transpõe a técnica para a experiência. Identifica-se esse desenho como algo já existente, comunicado a partir da apreensão do recorte feito pelas retinas ocular e da câmera fotográfica. Há um processo híbrido que transcende linguagens, justificado pela necessidade da criação.

Nos trabalhos desenvolvidos entre 1989 e 2012, observa-se a busca e desenvolvimento do traço, primeiramente com materiais tradicionais como carvão, giz pastel e nanquim sobre papel. Aos poucos, outras possibilidades são investigadas, aproximando a linha representada da fisicalidade da linha e de tramas apresentados em texturas e tramas em objetos tridimensionais. O desenho é reconhecido em costuras e em contextos reais e a fotografia passa a ser utilizada cada vez mais como "testemunha" da intimidade existente no momento criador, entre obra e autor.

Assim, as imagens são registradas dentro de uma poética que não se restringe a linguagens ao reconhecer a presenças familiares. O reconhecimento dessas presenças faz dos espaços da intimidade, objetos de estudo das obras artísticas, tendo o olhar como recorte para os enquadramentos, desenhos que vão além "do que um simples manejo de lápis sobre um papel em branco" (DERDYK, 1994. p.26)

O contexto citado anteriormente trata dos trabalhos apresentados a seguir, produzidos entre 1990 e 2012, de séries diversas, enfatizando-se a produção mais recente.

Figura 1. Acima.“Gestação” (18º quadro) (18G90). Grafite s/ papel. São Paulo, 1990. (Acervo da artista).

Figura 2. Direita. “Uma noite de estrelas e lua” (03C99 – Série “Costuras”). Objeto. Tecido e linha. Bauru, São Paulo, 1999. (Acervo da artista).

Figura 3. Detalhe de “Legado” (01L02 - Legado). Fotografia digital. Bauru, SP, 2002.

Figura 4. Anima II (02SD03). Montagem para exposição na Casa Ponce Paz. Bauru, SP, 2012. (Acervos da artista).

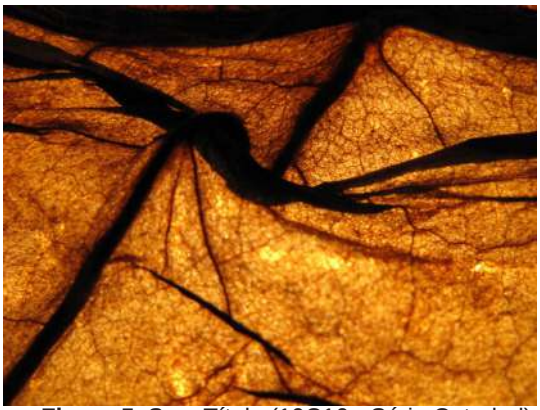


Figura 5. Sem Título (10C10 - Série Catedral). Fotografia digital. Bauru, SP, 2011. (Acervo da artista)

Figura 6. Beatriz (01C10 - Série Caracteres). Intervenção urbana e fotografia digital. Bauru, SP, 2011. (Acervo da artista)

Figura 7. Sem Título (41NF11 - Série Nu Feminino). Fotografia digital. Bauru, SP, 2011. (Acervo da artista).

Figura 8. Sem Título (17STB12 - Série Sem Título). Fotografia digital. Bauru, São Paulo, 2012.

Considerações Finais

Esse trabalho, longe de esgotar um assunto ou tema, pretende uma abertura ao universo do momento de criação da obra artística. Representa, mais que uma teorização, uma reflexão pessoal entre o artista e o resultado de sua arte, sobre os aspectos presentes nesse contexto, a intensidade de vida que lhe é inerente. A intensidade está diretamente relacionada à intimidade desses ímpetos, vivências, entregas e o escrever um texto a respeito constitui parte do processo criativo, como elos para a clareza ao reconhecer uma nova obra. Essas obras somente terão sentido se resultarem, sempre, de um novo deslumbramento, intensa intimidade entre o artista e sua história, referências que não se encerram.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BOURGEOIS, Louise. **Louise Bougeois:** destruição do pai, reconstrução do pai. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

(uma das referências não foi informada para a avaliação cega).

CANCLINI, Néstor. G. **Culturas híbridas**. 4ed. São Paulo: Edusp, 2011.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1994.

Territórios em trânsito

A POÉTICA DE SÉRVULO ESMERALDO: DA GRAVURA E ESCULTURA CONSTRUTIVAS À DINÂMICA PULSANTE DOS EXCITÁVEIS

Almerinda da Silva Lopes (CNPq/UFES)

A gravura como desencadeadora do processo criativo:

Influenciado pela gravura popular de cordel Sérvulo Esmeraldo (1929) iniciou precocemente, no Vale do Cariri cearense, a produção de desenhos e xilogravuras de figuras descarnadas, de formulação expressionista cuja temática remetia ao cotidiano no engenho de açúcar familiar. Ainda na adolescência deixava a província natal para alargar os horizontes artísticos em Fortaleza, que no final dos anos 40 vivia grande efervescência cultural e renovação artística. Ali conheceu artistas locais envolvidos nesse processo de mudança, além de ter acesso à gravura de Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, e dos expressionistas alemães. Esse ambiente estimulou e redirecionou a produção de imagens gráficas, fazendo com que o jovem artista transformasse a gravura na gênese e no laboratório instaurador de profícuo e coerente processo criativo.

No início da década de 1950 rumava para São Paulo, para estudar. O ambiente artístico e cultural desvelou-lhe novos horizontes profissionais, levando-o a empreender novos rumos à sua práxis, após ter impacto com as linguagens abstratas expostas na Bienal de São Paulo, que ajudou a montar. Abandona o curso de arquitetura e transita nos círculos de intelectuais e de artistas locais, perseverando na produção de obras gráficas e como designer de jóias. Mas foi como desenhista de capas e ilustrações para livros e cartazes publicitários e artista gráfico no jornal *Correio Paulistano* (no qual publicou também artigos sobre gravura), que o jovem sobreviveu.

Além de aprimorar a técnica, o jovem submetia, então, o projeto gráfico a um processo de síntese, em diálogo com as gramáticas abstracionistas, dialogando, de modo especial, pela obra de Klee e Mondrian, mencionava o artista em depoimento a Hugo Auler, por ocasião da inauguração de mostra individual em Brasília, anos mais tarde, “[...] a obra de Paulo Klee, teve sobre mim uma importância muito grande, não na forma de fazer, mas na forma de pensar, que, aliás, influi até hoje em meu trabalho. E deverei citar, também, Piet Mondrian, que me emocionou profundamente” (Esmeraldo, in Auler, 1975).

Indeciso, inicialmente, por adotar uma ou outra tendência abstracionista, isto é, se o rigor geométrico e a ordem compositiva de Mondrian, ou a formulação mais

instintiva ou subjetiva, centrada na fluidez do gesto ou no traçado eletrizante de Klee e de Hartung, optava por fazer uma espécie de fusão simbiótica entre essas duas ordens. Atribuía a suas imagens um rigor controlado, sem abrir mão da liberdade e da fantasia do abstracionismo lírico, deixando transparecer a sua vocação experimental e investigativa, peculiaridade que o cearense preservaria ao longo de toda a trajetória criativa.

À maneira de muitos outros brasileiros, rumava para Paris (1957) rumou em busca de especialização, com uma bolsa de estudos que lhe foi concedida pelo governo francês, pouco depois da realização da primeira mostra individual, no MAM de São Paulo. Mantendo-se fiel à gravura, iria substituir, porém, as chapas de madeira, ao iniciar o aprendizado da gravura em metal na École Nationale Supérieure des Beaux -Arts e no ateliê de Friedlaender. Frequenta também o ateliê de brasileiros e estrangeiros ali residentes, como Flávio Shiró, Antônio Bandeira e Serge Poliakoff. No Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, estuda a obra gráfica dos grandes mestres, revelando apreço pela estampas de Dürer, mais propriamente pela técnica do buril, do que pela poética do alemão. O cearense passou a elaborar matrizes a buril, processo direto que exigia grande segurança da mão, e não permitia titubeios ou a correção de imperfeições. As composições equilibradas e os minuciosos traçados chamariam logo a atenção da crítica, que o considerou o mais criativo artista moderno em atuação, naquele momento, na França. Esmeraldo centrava esforços na experimentação de processos e materiais, explorando o efeito de texturas, por meio de engenhosas tramas, que mostravam o trânsito do artista pela abstração informal. Se nessas composições os elementos táteis revelavam notável liberdade, logo passaria a elaborar formas dotadas de rigor geométrico e absoluta clareza construtiva.

Assim, de maneira análoga à de outros nomes, a produção de base concreta que Esmeraldo iria desenvolver na Europa, parecia confirmar o que muito já se especulou a respeito: que essa gramática tornou-se, nos diferentes continentes, a principal via de acesso à produção de objetos dotados de movimento. Investindo nessa possibilidade, cada vez mais convictamente desde as primeiras décadas do século XX, como principal argumento em favor desses investimentos, era citada a precisão e universalidade das formas concretistas, que estabeleciam perfeita sintonia com a funcionalidade e o padrão serial da indústria.

Em muitas estampas, estruturava as composições em apenas uma ou duas formas, mostrando-as às vezes em projeção ou rebatimento, e com incomparável economia de cores. Em outras, explorava processos de inversão e reversão na retina, aproximando-se da optical art, gramática, que na metade da década e 1950 alcançava grande projeção em Paris e era anunciada como uma “Nouvelle Tendance”, o que obviamente não passaria imune ao brasileiro.

O concretismo como via de acesso à escultura dinâmica

Numa época de aceleração da produção industrial e exaltação da tecnologia como redentora do mundo, Esmeraldo inseria-se no grupo de artista que instigavam ou refutavam o caráter ilusionista das formas representativas. A identificação com o concretismo abria-lhe a possibilidade de recorrer a materiais industriais e a artifícios científicos ou eletromecânicos para imprimir movimento real às obras. Punha em xeque tanto

a ideia de representação, em como outra "característica essencial da representação, o distanciamento em relação a um ponto fixo". Tal como observa Bértola (1973), o brasileiro constatava que, na pintura e na escultura tradicionais, o movimento se permanece contido ou representado na "matéria estática" (presentação), enquanto que a obra cinética o movimento se torna contínuo e se presentifica, isto é, "manifesta-se na metamorfose, e tem como particularidade estar em movimento. A plástica cinética resulta desse modo, na mais concreta das artes".

Talvez seja possível vincular as reflexões dessa teórica ao pensamento de Frank Popper, Michael Fried e Rosalind Krauss, que associam o "espectro" de formas instáveis e o "jogo cambiante de luzes no espaço", que emanam das esculturas cinéticas, à ideia de "teatralidade" (Krauss, 2007), o que significa que o conceito de movimento "põe em evidência aspectos tanto fisiológicos, quanto psicológicos" (Popper, 1968).

Na segunda metade da década de 1960, sem desistir de produzir gravuras, o artista brasileiro passou a executar em Paris, pequenas esculturas em poliéster e acrílico, em branco e preto, em forma de múltiplos, que se impõem no espaço, destituídas quase sempre de base ou suporte. Pelas suas características e peculiaridades de fatura, tais obras caberiam melhor no naipe dos objetos do que propriamente no campo da escultura.

Para o artista, o uso do poliéster e do acrílico justificava-se por tratar-se de materiais novos, leves, maleáveis, duráveis, e que eram até então utilizados, por um número muito restrito de artistas. Tais peculiaridades possibilitaram-lhe inovar o processo de construção das formas por justaposição, cortes e torções e não propriamente pela escavação do material. Tal processo permitiu-lhe obter esculturas concretas, lisas, transparentes, elegantes em sua precisão e simplicidade, em formas cilíndricas, esféricas, cúbicas, trapezóides. O mesmo poderia ser dito em relação ao uso econômico da cor. Recorrendo apenas ao branco e preto, ou associando uma dessas duas cores neutras a outra de sua livre escolha, o autor estabelecia um diálogo efetivo com as gravuras de tendência concretista produzidas por ele.

Se os contrastes nas gravuras são obtidos por meio de cortes ou faixas, que resultam do adensamento das linhas, gerando formas brancas de faixas pretas, ou vice versa, nas esculturas os contrastes são obtidos intercalando placas de acrílico, de idênticas ou diferentes espessuras, no sentido vertical ou horizontal, gerando uma espécie de positivo e negativo, pela utilização do branco e do preto. Essas obras mantêm, em algum sentido, relação com estruturas arquitetônicas.

Em parte das esculturas, o autor tenciona a regularidade das placas, curvando-as, ou ondulando-as, para obter formas sensuais, acentuar a ilusão de movimento e tirar partido de instigantes sombras. Em outras, introduz cortes ou desvios da normalidade no bloco escultórico - que o artista denomina de "acidentes" ou "problemas de segunda ordem" – com a finalidade de ativar os mecanismos psíquico-físicos da percepção. Embora neste caso o movimento seja apenas virtual, pois se restringe a uma espécie de ambigüidade causadora de sensações visuais, o artista busca obter por meio desses artifícios a reciprocidade do espectador. Propõe que ele se desloque em torno das obras para visualizar uma fulgurante gama de reflexos cambiantes, projeções e reverberações luminosas que redimensionam o espaço/tempo da obra, e aquele que se formaliza no trânsito do corpo e do pensamento do fruidor ao dialogar efetivamente com ela.

A simplicidade, unidade e precisão geométrica das esculturas aproximam-nas do minimalismo, enquanto que os "acidentes" geram sombras e contêm por si só, informações que quebram a rigidez, a obviedade e a ordem natural da geometria, postulando a ideia de movimento ou de dinamismo. Por essa peculiaridade, as esculturas, gravuras e objetos do brasileiro, aos quais nos referiremos a seguir, participaram de exposições internacionais de arte cinética, ao lado de emblemáticos nomes dessa tendência, alguns dos quais eram ex-integrantes do Groupe de Recherche d´Art Visuel – GRAV (ativo entre 1960-1968): Albers, Julio Le Parc, Gottfried Honegger, Morellet, Jesus Soto, Luis Tomasello, Victor Vasarely, Bruno Munari, Aurélie Nemours e Pierre Yvaral (Esmeraldo, 1974).

Os Excitáveis e o movimento produzido por eletrostática

A vontade de imprimir movimento às obras há muito se fazia notar em Esmeraldo, mas entre a segunda metade da década de 1960 até 1979, ano do retorno do cearense à terra natal, transformou-se em uma espécie de obsessão. Talvez seja pertinente creditar as pesquisas empreendidas nesse sentido, ao interesse que o artista demonstrou desde muito cedo por Matemática e Física, mas também à curiosidade e à tentativa de entender a dinâmica e o funcionamento das coisas.

Entretanto, essa mesma vontade traduziu a aspiração de uma época, quando a vida moderna se acelerava, impulsionando os artistas, em especial a partir da metade do século XX, a investigar algumas das conquistas científicas e tecnológicas que modificaram a concepção e os rumos do mundo moderno, entre elas: "Teoria da Relatividade, Ondas Mecânicas, Cibernética e Astrofísica" (Popper, 1968). Alguns iriam lidar com materiais industriais e inventar artifícios eletromecânicos capazes de imprimir movimento real às obras de arte, distanciando-as da pura ilusão ou sensação ótica.

Imbuído desse mesmo desejo, Sérvulo Esmeraldo descobriu em livros do século XIX, disponíveis na Biblioteca Nacional da França, o funcionamento e as inúmeras possibilidades de aplicação prática de imãs, eletroímãs e eletricidade estática, lançando mão desses recursos nas obras cinéticas que iria elaborar a partir de 1964. Se os primeiros dois recursos citados também foram usados por outros artistas, inclusive pelo brasileiro Abraham Palatnik, não há notícia que a eletricidade eletrostática tenha sido usada por outros artistas cinéticos. Isso colocou o cearense numa posição pioneira e de destaque no cenário artístico, ao utilizar a eletrostática para movimentar as linhas e as formas dos *Excitáveis*. Abrindo mão de tecnologias sofisticadas para utilizar apenas a energia latente que emana do corpo humano, Esmeraldo confirmava que a concretização de ideias criativas audaciosas pode prescindir da utilização de materiais sofisticados.

Mas afinal, em que consistem tais objetos, os Excitáveis? Primeiro, deve-se considerar que foram elaborados pelo artista a partir de recursos muito simples, de fácil obtenção, confecção e manuseio, mas que pela interação do interlocutor assumem um caráter lúdico, lembrando jogos os brinquedos. Constituem-se de caixas transparentes de acrílico, plástico ou madeira, no fundo das quais o artista deposita pequenos fragmentos de papel colorido, picados irregularmente ou em forma de confetes. Em outros casos, o autor prende em um papelão que cobre o fundo da caixa, canudinhos

de papel, pedaços de fios de linha ou lã, de uma única cor, ou alternando duas ou mais cores, em alinhamentos regulares. A fixação e ordenação dos materiais assumem, em alguns casos, a aparência de módulos, que se repetem em espaçamentos regulares. Se o fruidor se dispuser a friccionar as mãos sobre a tampa transparente da caixa, transferindo para ela a sua energia latente, ocorrerá uma eletrização por atrito, que fará com que as formas e as linhas iniciem uma curiosa dança frenética, erguendo-se em direção à superfície interna da tampa/écran. A maior ou menor rapidez e sincronia do atrito produzirão descargas elétricas de diferentes intensidades, que embora imperceptíveis ao olho, interferem no ritmo tremulante das linhas e formas, isto é, na sua dinâmica coreográfica, tornando o Excitável um evento performático, emprestando novamente o pensamento de Michael Fried. Por outro lado, se as diferentes intensidades de fricção permitem estabelecer também distintas combinações de ritmos e configurações dos módulos lineares ou formais, os Excitáveis talvez possam ser entendidos como os objetos que melhor traduzem a principal premissa da arte cinética, no sentido que não visava assegurar um movimento repetitivo e equânime, mas em constante mudança. E ao emprestar sua energia vital à obra, a relação obra/fruidor se intensifica, ganha um profundo significado e assume um viés dialético, pois no ato de interagir o interlocutor transforma, e é também transformado pela experiência estética.

Mas se o interlocutor optar por não interagir com os quadros-objetos de plexiglass inanimadas permanecem as formas e linhas dos Excitáveis, tanto quanto as das pinturas convencionais. Na verdade, mesmo de concepção, formulação, materialidade e funcionamento peculiares, esses objetos-caixas quando fixados na parede permitem estabelecer de imediato algum tipo de analogia com a pintura abstrata (sendo necessário esclarecer que o artista também produziu alguns Excitáveis de grandes dimensões, que não são presos a paredes). Enquanto em alguns deles o artista contrapõe formas e fios brancos, exatamente iguais, a um fundo preto, cinza, azul marinho, vermelho, em outros objetos inverte o processo. Insere sobre um fundo branco, elementos formais monocromáticos, contrastantes em relação ao suporte ou ao campo espacial.

Pelo ineditismo ou originalidade das obras, a pergunta mais frequente dirigida ao artista, sempre que os *Excitáveis* são expostos, diz respeito ao processo de criação, ou como ele chegou a essas soluções. Em longa entrevista concedia a Hugo Auler, Sérvulo Esmeraldo informava que as experimentações com a eletricidade estática surgiram durante a criação de um livro de artista, denominado *Trois poèmes aimés* (três poemas-objeto):

> Um deles era um poema musical de Rimbaud, o outro era *L´Adieu*, de Apollinaire, e, finalmente, o último era *Anunciação*, de Vinícius de Moraes. Eu já havia obtido soluções para os dois primeiros poemas, e procurava uma solução para o de Vinícius de Moraes. Em dado momento, fiquei preso à imagem poética, na qual a moça conta que foi para o jardim e, quando estava dormindo, um anjo esparzia sobre o seu corpo pétalas de rosa. Comecei a imaginar uma solução que permitisse dar a impressão de pétalas de rosa tombando sobre no poema. Pensei longamente e cheguei à conclusão da possibilidade do emprego da eletricidade estática. O poema estava depositado no fundo da caixa com tampa de acrílico transparente. Em seu interior foram depositados pequenos pedaços de papel vermelho. Friccionando com a mão a superfície de plexiglass, os pedaços de folha de papel subiam e ficavam colados na parte interna da tampa e, depois, iam caindo pouco a

> pouco à medida que desapareciam os efeitos das descargas eletrostáticas produzidas pela fricção das minhas mãos (Esmeraldo, in Auler, 1976).

Foi assim que um poema/texto se tornou a gênese da criação da série de *Excitáveis*, objetos cinéticos de grande simplicidade e preciosismo, que se configuram como relíquias guardadas em caixas, desmontando o mito de que as poéticas de matriz tecnológica são necessariamente complexas e inacessíveis ao homem comum.

Ao deslocar-se diante desses objetos sensíveis e ao friccionar a mão em movimentos contínuos, lentos ou rápidos, sobre a superfície/écran da caixa, o espectador provoca o surgimento de eletricidade estática, e visualiza o movimento de acordo com os acordes e a energia que emanam da mão de quem interage. No caso dos objetos em que as formas estão soltas, a eletrostática faz com que elas levitem ou flanem no vácuo da caixa, em tempos, alturas e velocidades diferentes. As formas/bailarinas dançam ou saltitam executando uma coreografia de rara beleza e sensibilidade, em muitos casos sem saírem do seu aprisionamento no fundo da caixa, que perdurará apenas durante o tempo da interação, e que jamais se repetirá exatamente igual, a cada recomeçar de um novo ciclo de eletrização por outro fruidor. Ao cessar a ação participativa, as formas deixam de levitar, repousando inertes no fundo da caixa, até que outro participante empreste sua energia para revitalizá-las.

Para que o objeto se torne dinâmico, ganhe vida e se estabeleça como jogo lúdico, o artista conta, portanto, com a ação participativa do interlocutor, que através de sua ação energética transformará as formas numa sucessão de ritmos dinâmicos, que fazem jus ao nome de *Excitáveis*.

Tal processo que imbrica tempo/espaço/ação e envolve não exclusivamente o dispositivo ótico, mas convoca o tato e uma audição acurada, considerando que alguns Excitáveis são também sonoros. Neste caso, o movimento das formas, dependendo do tipo de material empregado, engendra um ruído muito sutil ou tão misterioso quanto a energia recôndita que se desprende das mãos do interlocutor para insuflar a vida à matéria de que se constituem as entranhas do corpo/obra.

Cada Excitável de Esmeraldo convoca a sinergia e os dispositivos hápticos do espectador para auscultar a transfiguração e transformação do objeto singelo e estático numa polifonia rítmica, ou em um evento plástico fascinante, pleno de poesia. Essa experiência inédita demove o público da posição contemplativa, para a de ativador, modificador e co-criador, da obra, isto é, naquele que imprime uma nova potência visual e dinâmica às formas, linhas e cores. Isso confirma que tanto a introdução na obra de arte de mecanismos tecnológicos, como motores, quanto a aplicação prática de leis científicas e a energia corporal latente, permitiram aos artistas formular novas possibilidades experimentais, perceptivas e reflexivas, distendendo os limites da arte e confirmando a ilimitada capacidade humana de imaginar, abstrair e criar.

No final dos anos 70, Esmeraldo voltava a resgatar a relação idílica com Fortaleza, onde daria continuidade a seu legado artístico, elaborando, também, inúmeras esculturas de grandes dimensões para espaços públicos, em madeira, pedra ou metal. O universo construtivo diversificava-se, adotando um amplo leque de concepções criativas e formais, nas quais explorou muitas vezes a relação cheio/vazio, dentro fora, positivo, negativo. Voltava a produzir, também, obras cinéticas de grandes dimensões, como a *Fonte* (2004), instalada em praça pública no centro de Fortaleza, na qual po-

tencializa os efeitos de maleabilidade e transparência luminosa de uma matéria natural, a água, contrapondo-a à rigidez e opacidade do metal. Constituída por duas torres cônicas, em aço inoxidável, movimenta-se por sofisticada tecnologia hidráulica e peculiaridade funcional, concebidas inteiramente pelo artista. Embora de concepção e funcionamento distantes dos adotados nos Excitáveis, se observarmos que, na Fonte o ritmo e a direção dos empuxos de água vão se modificando em função da incidência da luz e da intensidade do vento, torna-se possível estabelecer alguma simetria entre as maneiras distintas como o artista intermediou arte e ciência ou arte e tecnologia, o que confirma a coerência do projeto poético e vigor criativo inesgotável do artista.

Referências

AULER, Hugo. A Arte consciente e programada de Sérvulo Esmeraldo**.** *Correiro Brasiliense* (DF), 11 out. 1975 (Segundo Caderno, p. 3).

_____. Método prático e ilustrado para construir excitáveis, *Correio Brasiliense* (DF), 29 ago. 1976.

BÉRTOLA, Elena. *El Arte Cinético*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

ESMERALDO, Sérvulo (depoimento), in *Sérvulo Esmeraldo e a arte sem tabu*, *Correio* Braziliense (DF), 17 dez., 1974.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 243-4.

POPPER, Frank. *Origins and development of Kinetic Art*. London: Studio Vista, 1968.

Micropinturas, 2012.
Paris [O Globo 01/03/2012. São Paulo]

Vânia Sommermeyer (PPGAV/UFRGS)

A soberania das superfícies e suas bases geográficas

Um trabalho artístico quando posto em análise, pelo processo que o engendrou, poderia ser comparado ao território que um Estado ocupa. Na soberania que o Estado exerce sobre as bases constituintes do seu território (solo, rios, lagos, baías, portos, etc.), a obra também se porta assim em relação ao artista. Poderíamos especular que a arte (e seus públicos), como a nação (e seu povo), na percepção de um campo e território próprios, se assumem primeiro, numa nominação: identidade, nome ou titulo, e depois para se manterem vivas, utilizam-se de mecanismos e formas de comunicação, expressão e apresentação para uma inserção e reconhecimento no mundo cultural, econômico ou social. Seus limites são traçados por fronteiras físicas e simbólicas e cabe ao artista e ao cidadão escolher entre resguardar-se de qualquer contaminação externa ou empreender arriscada viagem transpondo aqueles limites ou mesmo criticar esta lógica, ou falta dela, com seu trabalho e consciência.

Temos que a geografia como ciência auxilia para descrever a superfície da terra e estudar seus acidentes físicos, climas, solos e vegetação, como as relações com o homem. Do mesmo modo a critica genética e o fazer do artista, com base em seu processo de trabalho poético, tem contribuído para elucidar e expandir o conhecimento sobre arte através de suas superfícies e camadas físicas e simbólicas (materiais, procedimentos,operações,formas, memória, tempo, etc.) . Entender a superfície que o campo de ação da arte revela tornou-se o empenho de muitos dos artista/pesquisadores a partir dos anos 60. Neste sentido, poderíamos apontar inúmeros exemplos para ilustrar estas questões, e que fazem todo sentido na contemporaneidade, mas nos limitaremos a apontar alguns artistas, teóricos, críticos e filósofos; mas cientes de pequenas atitudes encaminhadas cotidianamente pelos cidadãos e que aqui não poderemos premiar. Cientes disso atentamos ao ensinamento de Borges e, de sempre dizer *pensa-se, logo algo existe* em vez de "*eu" penso*, pois entendemos ser necessário, dentro das possibilidades, trazer mais vozes para discorrer sobre a arte contemporânea, suas características e seus processos de criação.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, o filósofo nos fala de sua inquietação em compreender um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico, filosófico ou histórico - proclamado atualmente e que faça sentido [...] " através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro".(DIDI-HUBERMAN, 2011.p.60) Ao iniciarmos com este preâmbulo inicial a cerca dos conceitos caros ao encontro e cientes que a analise que faremos deste trabalho (Fig.1) , não poderá aqui ser esgotada, dividimos na sequencia as várias circunstancias que levaram a nossa escolha.

Figura 1: [autor] Micropinturas, 2012. Paris [Jornal o Globo 01/03/1012].*Work in progress*. Cada: 15 x10 cm; total de 10: 1.52 x 10,2 cm. Fotografia de Joe Clark. Residencia Artística FAAP, São Paulo, Brasil.

A Residência: experiência de um breve presente

Ainda ecoam as lembranças da experiência de dois meses no estúdio 62 do Edifício Lutetia, no centro de São Paulo e nas oficinas do complexo FAAP/Higienópolis. O objetivo principal desta vivencia de imersão artística seria ampliar o conceito de *membrana* presente em nosso estudo anterior e continuar testando nossas hipóteses a cerca da *ativação* e da *latência* como desdobramentos operacionais por diversas superfícies e suportes. Próximos da discussão dos processos de criação na arte contemporânea, apreendemos pela experiência, que é em meio a vida e aos eventos aos quais o artista está exposto que muito do que produz se articula.

Uma poética tecida pelas bordas do já foi (o passado)

Por décadas vasculhamos as oficinas de confecção em busca de sobras de tecidos de alfaiataria com suas formas inusitadas reveladas pelo corte simultâneo de várias camadas sobrepostas de tecido. Este refugo da indústria deslocado de sua inutilidade, nas mãos do artista revela-se peça importante em desenhos sobre papel, na construção de objetos e na simples colagens sobre a arquitetura interna e externa de espaços legitimados ou não pela arte. Pela fácil aderência às superfícies e na ativação dos espaços expositivos passamos a chamar estes recortes de *membranas*. Depois a entretela colante aparece como mais um material artístico advindo do universo têxtil, que ao agregar-se aos tecidos, pelo calor do ferro de passar, amplia a pesquisa sobre as superfícies e os espaços. Fato que nos faz pensar que "o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente.

Uma poética tecida pela breve aparição:

Depois de muito trabalhar com o ferro de passar, qual nossa surpresa ao ver que a entretela que deveria se incorporar ao tecido adere-se ao jornal. De material protetor o jornal torna-se suporte. Ao considerar este trabalho entendemos que há algo ali para ser posto em questão. O que se mostra como aparição? O que ainda resta como imagem? O que desvenda? O que constrói? O que destrói? Com sua origem na destruição e no deslocamento da imagem de um território pictórico qualquer, aqui no caso a imagem de Paris, para outro local, temos que as pegadas deixadas pela pigmentação do off set mais a contaminação da entretela revelaram-se como potencias agregadas ao vazio do suporte. Elementos como "gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições." (SALLES, 2004 p.27) Entendemos a imagem que se fixou pode nos levar adiante no caráter investigativo do processo criativo, pois este acidente ampliou a percepção sobre as operações que realizávamos.

Com a quebra das certezas e o apostar "em sua aparição" na poesia dos encontros estamos na presença não mais, como de costume, de uma sobra de tecido, mas de um rasgo de jornal e uma imagem removida, rasgada, borrada, desterritorializada de seu lugar - saída de uma reportagem de jornal. Ao nos depararmos com esta centelha que pode vir a ser algo, corremos o risco e seguimos os passos do que se apresenta como pulsão de desejo, então criamos ao recolher esta fina película de entretela contaminada pelas cores e pontos que o calor gerou. Rapidamente lembramos-nos dos papeis em formato de cartão postal que havíamos comprado para outro fim. Virou suporte para aquela fina pele que surgia e o impulso de continuar na atividade se dá por mais dez papeis até esgotar a tinta e a imagem de Paris. Perguntávamos-nos se tínhamos um processo de trabalho em andamento ou a obra concluída? O que se revelou com este fazer ao cabo desta ação física obtida pelo calor e pela pressão do corpo sobre o papel? Isto é desenho ou pintura? Pela pigmentação quase impressionista dos pontos de tinta removidos do jornal pensávamos estar na presença de pintura. Ou seria desenho? Poderíamos nos aproximar de uma revelação de uma mancha gráfica como se de processos reprodutivos estivéssemos falando? Camadas se constituíram com as sobreposições deixando entrever espaços cheios e vazios, transparências e opacidades, que por sua vez abrem para várias possibilidades técnicas no campo da arte

Ao tecermos aproximações com o pensamento e o fazer da artista Georgia Kyriakakis acerca das suas operações de trabalho, temos a declaração que o desenho, se transforma "numa espécie de território, no qual a dialética entre concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada". Em seu trabalho de decalque e transporte de limites e geografias ela entende que:

> (...)"A fotografia provoca em mim uma sensação de distanciamento da "fisicalidade" do mundo, que se intensifica no delineamento e na transferência. (...) como se manuseasse o impalpável, vou transportando películas, aderidas a uma folha de seda, que se fixam no contato com a materialidade de um papel mais encorpado. (KYRIAKAKIS In DERDYK, 2007,p.161, 165)

Neste ponto ao nos cercamos por termos caros a este encontro e conectados com nosso fazer em relação aos deslocamentos tanto físicos, geográficos e de mate-

rialidades, além das escolhas e posturas que tomamos em nossa ação no mundo, nos lembramos do território restrito da mesa de trabalho de Dieter Roth, como uma *ilha metafórica* coberta por matéria orgânica como "sinais de suas atividades domésticas"; da maceração do livro de Hegel transformado em "Salsichas literárias"; do apagamento de falas e imagens e a inserção de outras, tudo em papel de jornal em *Diários Públicos* de Leila Danziger; dos *Continentes* redesenhados de Georgia Kyriakakis; do muro transportado de um lugar para outro *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, de Marepe, apenas para ficarmos com alguns exemplos pontuais. Assim temos que no nosso modo de agir e imaginar está o fundamento do ato de fazer política ao nos situarmos num determinado campo ou território para agir. "A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração". (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

Micropinturas, 2012. Paris [O Globo 01/03/2012. São Paulo] passa a ser este conjunto de 10 folhas de papel Hahnemuhle medindo 1.52 x 10,2 cm numa disposição horizontal, em linha reta como uma linha de horizonte, na altura dos olhos. Cada pequena folha de 15x 10 cm é compostas de fragmentos de imagem colados ao fino tecido colante. Ao utilizarmos o jornal este papel descartável e pronto para o esquecimento talvez quiséssemos postergar sua morte posto que "uma obra de arte pode consistir de qualquer objeto a que se atribua o *status* de arte (DANTO, 2006. p.17)

Decidimos criar regras para a continuidade do trabalho, assim valorizando o ocorrido e dele retirando as bases para o trabalho futuro. A cada visão de uma imagem impressa em jornal com local ainda não visitado retiraríamos esta folha e a usaríamos com entretela e ferro quente removendo suas cores e provocando rasgos.

Várias foram as camadas visíveis do trabalho e tantas outras invisíveis, que ao pensar no titulo, o queríamos como parte do enigma indicando temporalidades e lugares, que como a obra, se mostrasse aos poucos, fitando-nos. Micropinturas foi este somatório de situações envolvendo lugares, identidades, códigos, falhas e desejos, com suas ínfimas pontuações de precariedade feitas de cor e aderência. Uma possível constelação, mesmo que emitindo uma luz bem fraca e se deslocando lentamente como os vaga-lumes.(DIDI-HUBERMAN, 2011.p.60). Uma imagem- miragem que nos venha interpelar para a ação artística e quem sabe indicar uma futura viagem. Concluímos que Micropinturas surge no exato momento em que "a vida é o que nos acontece durante o período em que fazemos outra coisa" (BAUDRILLARD, 2003.p.18), ou intencionamos fazer , pois na manipulação dos mesmos materiais, na presença da surpresa e da falha que surge o componente que desestrutura a organização prévia e as certezas do projeto inicial.

Referências

ANJOS, Moacir dos. Local/Global: arte em transito.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

BAUDRILLARD, JEAN. *De um fragmento a outro*. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

BORGES, Jorge Luiz. Borges Oral & Sete Noites.São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DANTO, Arthur C. Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____ Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DERDYK Edith (org.). Disegno.Desenho, Designio .São Paulo: Editora Senac, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos Vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004

Espaço íntimo: fragmento da obra de Regina Vater visto por uma ótica bachelardiana.

Arethusa de Paula (UFMG)

Este artigo apresenta um fragmento da produção da artista brasileira Regina Vater (1943) através de um olhar baseado na teoria do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), em especial a partir de sua obra intitulada *A poética do espaço*. Entender a formação do pensamento científico e poético do homem sempre foi uma preocupação dos filósofos. Não vai ser diferente para este filósofo francês.

Vivendo numa época de grandes transformações científicas e poéticas, temos um pensador que transita sua teoria entre o espírito científico e o poético. Diante das novas descobertas como a teoria da relatividade de Einstein, a psicanálise de Freud, as imagens produzidas pela Arte Moderna, e as transformações literárias, Bachelard se debruça diante do pensamento humano buscando identificar como se forma o pensamento cientifico e também o pensamento poético.

O filósofo elegerá a Imaginação com motor propulsor do pensamento humano. Esta estará atrelada à lembrança e a memória, como também à criação de imagens. Para tanto, Bachelard utilizara quatro elementos para tratar da Imaginação, a saber: Água, Ar, Terra e Fogo. Estes ora aparecerão sozinhos, ora transitando entre si, coexistindo e não se sobrepondo uns aos outros.

O elemento fogo carrega o devaneio das paixões, das ambivalências. A água atua como elemento de transitoriedade. O ar traz as imagens aéreas, onde elementos de ascensão e declínio caminham juntos. E a terra é o elemento do repouso e do trabalho, introversão e extroversão. A filosofia de Bachelard caminhará na confluência destes elementos, criando uma metodologia na qual tanto a razão quanto a emoção se complementam.

Bachelard propõe uma psicanálise do conhecimento objetivo, de modo a negar a facilidade dos dados revelados através do primeiro contato com qualquer objeto, seja este científico ou poético. Para ele, a imagem primeira revelada leva a abstrações errôneas, e apenas a psicanálise poderá purificar as impressões subjetivas, pois as certezas prematuras entravam o conhecimento científico. Será apenas através da negação desses dados prematuros que o espírito científico se tornará dinâmico, dando um sentido de continuidade entre o pré-científico e o científico.

Uma noção cara a essa metodologia da Imaginação é a de abertura. A abertura se opõe a qualquer imobilismo dentro do conhecimento empírico ou do conhecimento racional. Sua filosofia é aberta e dialética não se descartando nenhum conceito, e sim, reconhecendo e por vezes absorvendo seu valor, permitindo conceitos transitórios. A partir dessa noção de Abertura, pode-se entender a noção do Não/ Negação Bachelardiando:

> Para Bachelard, o Não é a multiplicação das diferenças, cujo papel é o de impedir a imobilização do pensamento, sempre a buscar o abrigo da unidade e da identidade. Se a filosofia do não recusa uma filosofia de filósofo, seja esta empirista ou racionalista, idealista ou realista, é porque tal filosofia acaba sempre recuperando o uno e o idêntico e recusando a mobilidade do pensamento e a transitividade dos conceitos. A filosofia do não, sem se identificar com um negativismo, 'procede, pelo contrário, em nós e fora de nós, de uma atividade construtiva. (...) Essa dialética pressupõe um Surracionalismo, que é o nome atribuído à união do 'racionalismo complexo' e do 'racionalismo dialético'. (FELÍCIO, 1994, p. 12)

O Surracionalismo vai contra a razão que toma para si o direito absoluto de seus elementos. O Surracionalismo e o Não bachelardiano primam por uma razão que reconhece a pluralidade do pensamento humano.

Assim, negar é o impulso do novo conhecimento. O obstáculo epistemológico aparecerá dentro do conhecimento não questionado. Os complexos também são conceitos que trava o dinamismo do pensamento e são ocasionados por racionalizações pré-maturas. Tanto os conhecimentos primeiros, quanto o conhecimento geral, podem ser causas para um pensamento estanque. O novo espírito científico sempre irá contestar qualquer movimento que estanque sua trajetória, pois se tornará dinâmico. As palavras aqui serão: precisar, retificar, diversificar.

Os conceitos de rêve (sonho) e rêverie (devaneio) tomam seus espaços, na medida em que fazem parte da natureza humana. A rêverie e o pensamento coexistem, pois as condições daquela não são eliminadas pela formação científica contemporânea.

A rêverie é um dos elementos primordiais tanto do pensamento científico quanto do pensamento poético porque é fonte inesgotável de imagens e de imaginação. Dessa forma, ao relacionar a psicologia e a filosofia ao conhecimento, Bachelard aproxima-se da Fenomenologia, e a partir desta corrente filosófica, vai mapear o devaneio humano, que serve tanto a ciência, quanto à poética.

No caso deste trabalho, será explorado o devaneio poético, especialmente em relação ao espaço. Um espaço físico que se torna lugar da imaginação criadora, explorado, transcrito, transformado por esta. Um espaço que se torna quase humano, quase materno.

Regina Vater possui uma produção que perpassa várias linguagens da arte, partindo desde desenhos até instalações e performances. Foi uma das primeiras artistas brasileiras a trabalhar com vídeo-arte, a partir de filmes Super-8, na década de 1970. A artista inicia sua trajetória artística bem jovem, sendo aluna de Frank Schaeffer e Iberê Camargo ainda na adolescência. Participou da Bienalle des Jeunes em 1967, junto com artistas como Hélio Oiticica e Rubens Guerchman.

Ganhou bolsas para estudar em Paris e Nova Iorque, proveniente de prêmios em salões de arte. Participou além da Bienalle de Jeunes, da Bienal de Veneza em 1976 e

da Bienal de São Paulo em 1798. Trabalhou como designer gráfica nas agências DPZ e MPM na década de 1970, a fim de sustentar suas pesquisas artísticas.

Em 1980 vai para os EUA por causa de uma bolsa que ganha da Guggenheim. Neste país casa-se com o artista plástico americano Bill Lundberg, vivendo em Nova Iorque e depois se mudando para Austin no Texas, em 1985, onde seu marido assume uma cadeira como professor na Universidade do Texas.

Neste país, além de produzir seus trabalhos artísticos, sempre baseados numa temática bem brasileira, Regina Vater também produzir diversas curadorias, as quais procura divulgar, não só a arte brasileira, mas também a arte latino-americana como um todo. Volta ao Brasil neste ano de 2011, depois da aposentadoria de seu marido.

Serão duas obras de Regina Vater, escolhidas para ilustrar este artigo, que chamam a atenção para a relação com o espaço. A primeira a ser abordada é a obra Parisse (1974), que é a imagem fotográfica do quarto em que a artista viveu durante uma estadia em Paris. Já na segunda obra, serão abordadas imagens de uma série de fotografias X-Rangers, que mostram casas de outros artistas.

Portanto, têm-se dois modos da artista olhar o espaço: o espaço transitório, porém íntimo, em que a artista habita um quarto, um canto, numa cidade estranha, longe de seu país de origem; e o olhar lançado à casa do outro, ao espaço habitado pelo outro, ou seja, como lançar o próprio olhar naquilo que pertence ao devaneio de outro.

F**igura 1**. Regina Vater, *Parrise*, 1974. Acervo pessoal da artista.

A imagem para Bachelard é o ápice da realização poética, é a verdadeira fala do poeta. No caso do livro estudado, o autor fala da imagem escrita, da poesia. Porém, deslocando seus significados para as artes visuais, pode-se afirmar que esta realização também se encontra na imagem pintada, esculpida, filmada ou fotografada.

Para ele as imagens sempre vão levar o leitor a uma reminiscência, à lembrança de lugares que viveram ou que viram. A casa se torna o espaço de reflexão, com seu porão e sótão, os elementos terra e ar, onde o mais obscuro do ser humano está abaixo desta casa, e o devaneio e os sonhos estão acima. Ele utiliza a psicologia Junguiana para explicar estes espaços. Noções de porão e sótão, como dito acima, coexistem com as noções de gavetas, cofres, armários, ninhos, conchas e cantos. Cada um explorado dentro de seu simbolismo, e exemplificado com as imagens de grandes poetas.

A história de *Parrise* (que seria a junção da palavra Paris com parresse que significa preguiça em francês, como explicou a própria artista em conversa informal) dá quando Regina Vater vive por seis meses na França. Ela conta que se sentiu muito solitária nesta estadia em Paris, e que foi após perceber o espaço em que habitava que ela começou a sair deste estado de solidão. Para isso ela fotografa um canto: o canto da cama, desarrumada, onde se percebe a marca do corpo da artista. Os livros a fazem companhia neste canto, além do cinzeiro usado e do bloco de anotações. Nota-se o movimento da artista: ver "de fora" o seu momento de reflexão e interiorização. E ao espectador fica a indagação: quais os devaneios da artista neste lugar? Porque eleger este espaço como seu espaço de solidão, se o mesmo fazia mal?

Os cantos para Bachelard são espaços de solidão imaginativa. É um lugar de recolhimento e encolhimento do poeta nele mesmo. E mostra que até mesmo o não-movimento faz parte do devaneio criativo. Assim:

> (...)Sob muitos aspectos, o canto 'vivido' rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim, uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos no silêncio, de um silêncio dos pensamentos. (BACHELARD, 2008, p.145).

A ideia de transformar o espaço de solidão em imagem faz com que a lembrança e a memória se articulem juntas, para que o local possa ser revisitado, e repensado. Por mais que a artista diga que esta estadia a fez sofrer durante um tempo, a imagem deste espaço, do canto onde a cama está, fica como local de reminiscência. Ensina-nos Bachelard:

> E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 2008, p.29.)

Dessa forma, Regina Vater, ao revelar seu espaço através da fotografia, compartilha com o outro o seu momento de imobilidade, que por mais solitário que fosse, a levou a reconhecer sua própria intimidade, quem era ela mesma dentro deste lugar, e como transformar o momento em arte.

Assim, a artista começa a pensar no espaço dos outros, nos cantos dos outros, na habitação de seus pares. Através da série *X-Rangers* ela lança seu olhar para a casa de outros artistas como Hélio Oiticica, John Cage, Victor Acconti, Lygia Pape e também de pessoas comuns. Até mesmo o teórico brasileiro Mario Pedrosa tem sua mesa de trabalho fotografada por Regina Vater.

Nesta série percebe-se que a artista escolhe lugares recorrentes nas diferentes casas: a mesa de trabalho, a estante de livros, a cama, instrumentos de trabalho, e até mesmo o chão das casas. As fotografias encantoam os espaços. São cantos-fragmento da habitação e da intimidade dessas pessoas.

Como em *Parisse*, ela procura o movimento presente da pessoa que habita o espaço. Vasculha com o olhar a intimidade do outro. Enxerga sua solidão criativa na solidão criativa do outro, compartilhando, assim, seu devaneio.

Ao entrelaçar as intimidades Regina Vater estabelece uma ponte entre espaços. Se para Bachelard, o corpo também pode ser considerado uma casa, seu deslocamento pelo espaço do outro atinge um ápice de intimidade poética: seu corpo (sua própria casa) na casa do outro. E através de sua experiência íntima, a artista irá estabelecer semelhanças espaciais com o lugar que não a pertence.

Ao entrelaçar as intimidades Regina Vater estabelece uma ponte entre espaços. Se para Bachelard, o corpo também pode ser considerado uma casa, seu deslocamento pelo espaço do outro atinge um ápice de intimidade poética: seu corpo (sua própria casa) na casa do outro. E através de sua experiência íntima, a artista irá estabelecer semelhanças espaciais com o lugar que não a pertence.

Figuras 2 e 3.. À esquerda: Regina Vater, X-Range John Cage, 1975.(Acervo pessoal da artista). À direita: Regina Vater, X-Range Lygia Clark, 1975. (Acervo pessoal da artista).

A experiência de Parisse se estende aos X-Rangers. Talvez a artista procure enxergar nos cantos observados das casas de seus pares as mesmas angústias que a absorveram naquele canto que ela reproduz fotograficamente. A troca de intimidades se dará no campo da imaginação poética.

Portanto, a teoria Bachelardiana, ao propor trabalhar as questões filosóficas que envolvem a imaginação poética abre espaço para o entendimento crítico de obras, não só literárias, como também dentro do campo das artes visuais. A imagem para Bachelard nunca será estanque já que sempre poderá ser objeto de inúmeras análises, pois o pensamento para ele é dinâmico.

Dessa é interessante analisar este pequeno fragmento das obras de Regina Vater por este viés filosófico. No caso dos trabalhos apresentados, ao compartilhar sua inti-

midade seu olhar também não será estanque, pois cria laços de devaneio poético com o outro.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2º ed. São Paulo. Martins Fontes, 2008.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos. São Paulo: Edusp, 1994.

El Triunfo de la República

Constanza Carolina Varela (Museo Casa de Yrurtia)
Verónica Inés Diego (Museo Casa de Yrurtia)

Introducción

Rogelio Yrurtia proyecta un monumento como síntesis de sus reflexiones y trabajo sobre la temática de la Revolución de Mayo. En el mismo busca representar la unidad geográfica del país, su historia, (presente y futuro), brindando un espacio de interacción social, buscando crear un sentido de pertenencia para el pueblo.

El escultor argentino Rogelio Yrurtia comienza a trabajar en el proyecto "Triunfo de la República" en el año 1923, como una síntesis de sus reflexiones y labor sobre la temática de la Revolución de Mayo, la Independencia argentina y el ser argentino, luego de percibir que el país no contaba con un monumento que conmemorara la Independencia Nacional. Coincide este año con el vencimiento del plazo estipulado en los pliegos de los concursos internacionales para la realización del Monumento a la Independencia realizados en Argentina en los años 1908 y 1909, luego de los cuales debido a diferentes conflictos y críticas hacia los jurados, decretan el Primer premio vacante y no se realiza ningún monumento conmemorativo nacional; dado que sí se han recibido varios monumentos donados por otros países entre los que podemos citar a España, Francia, Alemania, entre otros, que ornamentan nuestras ciudades. Este hecho es el punto de partida por el cual el escultor decide dedicarse a trabajar en este proyecto buscando convencer al estado nacional de materializarlo, tal como él mismo lo explica, al presentar la propuesta:

> En la esperanza de encontrar un clima patriótico... he trabajado durante más de veinte años para ofrecerle esta síntesis heroica de la epopeya cuyo espíritu y armonía, estoy convencido llegará profundamente al ánimo del pueblo como una auténtica manifestación de su grandeza...(Rogelio Yrurtia 1935)

Una particularidad a destacar sobre este colosal proyecto, es que Yrurtia lo desarrolla sin haber recibido ningún tipo de encargo por parte del estado o particular, por lo cual, nos deja apreciar en la maquette en yeso que realiza, en los innumerables croquis y bocetos, y en los más de ochocientos planos de obra, su concepción parti-

cular de monumentalidad, su interpretación propia de la historia argentina y la lectura que él hace de su geografía e integración nacional y cómo vuelca en el proyecto cada uno de estos elementos, concibiendo un monumento conmemorativo con el que busca representar la unidad geográfica del país, su historia pasada, el presente y mirada hacia el futuro; brindando un espacio de interacción social, buscando crear un sentido de pertenencia para el pueblo: conceptos innovadores para la época, pero que considera indispensable que estén presentes en la obra para representar a la patria y a su pueblo. La gran columna de ciento cincuenta metros, fue pensada por el escultor para ser emplazada en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, lugar geográfico de gran significado histórico, de apropiación y participación social. La elección del emplazamiento responde por un lado al espacio de expresión por excelencia dentro de la ciudad para la manifestación de apoyo, de protesta, de dolor y demás sentimientos de los ciudadanos y al hecho de ser esta plaza el lugar geográfico donde se suscitaron los principales hechos de la gesta de mayo. Sorprende el emplazamiento por las dimensiones de la gran columna que ocuparía la mayor parte del espacio de la plaza, ubicada en el centro según muestran los bocetos y planos, la altura de la columna superaría ampliamente la altura de los edificios existentes en la época en los alrededores. (Figura 1) Concebido como un espacio cultural y de participación, según el escultor, cobraría sentido cuando hubiese gente en su interior; albergaría un salón de usos múltiples, y además de una serie de templetes, el Templo de la Patria, con capacidad para albergar a cuatro mil personas.

> La expresión triunfal que debe caracterizar a este símbolo máximo de la argentinidad me parece haberlo logrado con la concepción majestuosa de una columna encerrando un templo, concepción original que aún no ha sido realizada en monumentos de carácter heroico. (Rogelio Yrurtia. 1935).

Yrurtia entiende que esta concepción particular de monumento resume las ideas que animaron la gesta de Mayo, así como el idealismo de los hombres que siguieron estas huellas con un elevado sentido humano, deseaba que estos hombres tuvieran un lugar para ser recordados en este monumento. El escultor explica en un manuscrito que se encuentra en el archivo del Museo Casa de Yrurtia, el significado de cada uno de los símbolos que proyecta colocar en este monumento, en sus formas exteriores se ha sujetado a la historia. La parte inferior del basamento es una gran construcción circular que concibe como una forma de sugerir fortaleza, le sigue a esta construcción de base

una columna estriada para recordar los orígenes hispanos de nuestro país; el cuerpo de la columna propiamente dicha está separado de la columna estriada por una garganta ornamentada con laureles que individualizan a la tierra argentina con las inscripciones de los acontecimientos más destacados de la vida nacional. La gran columna estriada mediría noventa metros por sobre el gran basamento, y sostendría a la figura de la República asentada sobre un Mundo, en reconocimiento de las razas que contribuyeron con su esfuerzo y conocimiento al progreso material y cultural de la Nación. El monumento se completaría con dos alegorías complementarias, dos figuras talladas en la misma piedra que representan "La Emancipación" y "La Protesta". En cuanto a su interior, en él se encuentran varios espacios que Yrurtia describe con detalle, el ingreso al Templo de la Patria se da a través de dos grandes pórticos de ingreso, ubicados a cada extremo del eje de la parte inferior del basamento; dichos pórticos dan entrada a los Antetemplos a través de puertas artísticas de bronce.

Los Antetemplos se encuentran ornamentados con veinticuatro columnas, éste número veinticuatro, se repite como leit motiv a través de toda la ornamentación del interior, representando la unidad territorial de las provincias y gobernaciones. Los recintos y espacios en el interior estarían ornamentados con pórticos, columnas y braseros situados en las partes circulares destinados a grandes llamas votivas conocido atributo del patriotismo que harán legibles en los frisos del entablamento las gloriosas acciones guerreras. Los Antetemplos están conectados por pasajes al Gran Templo Central formado por veinticuatro cariátides de tres metros de altura repartidas en cuatro grupos de seis. El Templo de la Patria sería de forma circular rodeado con veinticuatro pilastras de sesenta metros de altura, donde podrían grabarse en oro todos los nombres de los próceres ilustres, como así también, los de los argentinos que merezcan la gratitud nacional. (Figura 2) Yrurtia buscó darle un sentido místico a este recinto a través de las líneas y volúmenes de la estructura ojival, dado que él mismo señala que parte de la tierra con fuertes espesores y con decorativas nervaduras triangulares, que se afinan gradualmente hasta unirse en la cúspide; recordando esta descripción a las catedrales góticas, donde los contrafuertes servían de base dando la idea de fortaleza y anclaje en la tierra, y las grandes alturas y vitrales la idea de elevación y vinculación con lo celestial. El ambiente se completaría con el Altar de la Patria compuesto de un basamento sobre el que se yerguen tres cariátides de cinco metros de altura simbolizando las virtudes ciudadanas, que rescata Yrurtia, como las más importantes: "La Fe", "El Heroísmo" y "El Trabajo"; frente a éste se encuentra el coro, con su correspondiente órgano y espacio para veinte coreutas, debajo de éste se dispondrían los asientos para las autoridades; cierra este conjunto, la balaustrada del centro desde donde se podrán ver los tesoros depositados en la Cripta. El escultor la concibe en el espacio de forma circular, compuesta igualmente con veinticuatro columnas dóricas y es el lugar destinado a conservar la primitiva Pirámide de Mayo, primer monumento patrio construida en 1811, para conmemorar el primer año de la Revolución de Mayo; la Bandera que Manuel Belgrano hizo jurar a sus tropas en Salta y la tumba del Soldado Desconocido, héroe de la Independencia. Asimismo, Yrurtia buscando llegar a todos los sentidos de quien lo visite, diseña un sistema de iluminación desde la cúpula y otro de sonido con distintos dispositivos que permitan proporcionar al monumento emoción y originalidad. También, el maestro plantea que este monumento gracias en

parte a los miradores que permitirían apreciar una vista panorámica de la ciudad y hasta de la costa uruguaya, será de interés para la población local y para el turismo.

En cuanto a los materiales que planea utilizar en la construcción se encuentran, el hierro y el cemento armado reforzado en un veinticinco por ciento sobre el coeficiente oficial, así, con adicionales metálicos en aquellas partes donde pudiera exigirlo; la construcción de la parte estructural y la piedra elegida para recubrir el monumento es mármol Travertino de los Andes tanto en su exterior como en su interior, con terminado en martelinado fino, salvo en el caso de las esculturas, donde se utilizarán las técnicas escultóricas. Solo sería de bronce la figura de la República que culmina la obra, que tendrá iluminados los ojos como interpretando un faro hospitalario para todos aquellos hombres que busquen en este suelo esperanza, bienestar y libertad.

En el archivo del museo se encuentran varios libros manuscritos, donde se puede ver la rigurosidad del trabajo de Yrurtia en cuanto a todos los cálculos correspondientes a la construcción tanto estructural como de su recubrimiento, los pesos que debería soportar la estructura y el pavimento, la cantidad de metros cúbicos de piedra necesarios y los cálculos de la cantidad de gente que podría albergar al mismo tiempo el monumento. En estos escritos y cálculos describe los materiales necesarios con sus medidas tridimensionales para cada uno de los espacios y para las dos fuentes que completarían el proyecto total, ubicadas a ambos lados del monumento en la plaza. Al trabajar en este proyecto durante más de veinticinco años, se advierten distintas influencias y cómo las ha canalizado de manera heterodoxa en la concepción de la gran columna, en la cual notamos las influencias que desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, existieron en nuestro país, caracterizado por ser un período de investigación artística, marcado por la búsqueda de la nacionalidad y de una nueva estética, Yrurtia no escapa a esta influencia, pese a haber estado instalado en París hasta comienzos de la década de 1920. También se deja entrever la influencia de la concepción arquitectónica rusa, por ejemplo del proyecto del Palacio de los Soviets, del cual se encuentra un libro en su biblioteca personal: "El Palacio de los Soviets" de N. Atarov, donde se describe el proyecto de monumento a Lenin, que aunque es posterior a las primeras proyecciones del escultor, en el mismo se encuentra un párrafo en particular y remarcado, en la página Nª 22 en el que comenta que: "*el monumento deberá ser símbolo de nuestra futura potencia, del triunfo del comunismo y punto de reunión.*" Cabe aclarar que las características del Palacio así como su función difieren del proyecto del Triunfo de la República. Otro ejemplo de posible influencia es la Torre Tatlin, 1919; proyecto que no se lleva a cabo, de forma helicoidal pero de grandes proporciones y con una importante entrada/vestíbulo como la diseñada para El Triunfo de la República. A su vez como en otros monumentos y proyectos del escultor, se esconde en esta obra simbología masónica, la cual aparece en cada uno de los bocetos para éste proyecto; cabe aclarar que Rogelio Yrurtia es miembro de la Masonería desde el año 1926, cuando se ordena en la Logia Juan Martín de Pueyrredón, y recibe apoyo de la orden para la realización de algunos de sus monumentos. La simetría de las formas, las dimensiones monumentales del basamento como una fortaleza, la imponente columna estriada, las columnas dóricas, los braseros con llamas votivas, los laureles, el Antetemplo, el Templo, La Cripta, y lo numérico remiten a la simbología masónica.

Podemos concluir que su Proyecto del Monumento Homenaje a la Patria "Triunfo de la República" denota no solo el saber escultórico del maestro, sino además de

estudios arquitectónicos y de ingeniería que realiza; su marcada vocación social, su gran conciencia y rigurosidad en los trabajos que encara; pese a ser un proyecto que no sabía si en algún momento de su vida iba a poder concretarlo, realizó más de ochocientos dibujos, croquis, planos, fragmentos y vistas generales del monumento. (Figura 3) El destino no le permitió completar su ideal, pese a haber presentado el proyecto al Estado Nacional en dos oportunidades, la última en el año 1942, cuando calcula que podría realizarse por la cantidad de seis a siete millones de pesos aproximadamente. Y remarca sobre la financiación de la misma

> ...creo que podría fácilmente resolverse sin necesidad de recurrir a las arcas del Estado, con sólo el entusiasmo popular, mediante una ínfima tasa anual de doce centavos por habitante, a cual durante los cuatro años que duraría la construcción, produciría más de la suma requerida. (Rogelio Yrurtia. 1942).

En el mismo año, el Senador Alfredo Palacios promueve la creación del Museo Casa de Yrurtia a través de la Ley Nº 12.824 el 30 de septiembre. El hecho de donar su casa es honrar la memoria: Mnemosyne, madre de las Musas, entre ellas la Historia. La gran columna queda proyectada en una maquette en yeso celosamente guardada por el maestro, hasta que su segunda esposa, Lía Correa Morales, decide exhibirla tras la muerte de Yrurtia en la sala XI del museo junto con dos planos; hoy se exhibe en la sala Garage. (Figura 4)

Figura 1. Acima. Rogelio Yrurtia. Fotografía “Perspectiva de la Plaza de Mayo”, boceto para el Monumento al Triunfo de la República 1810 – 1935. Segundo Proyecto.

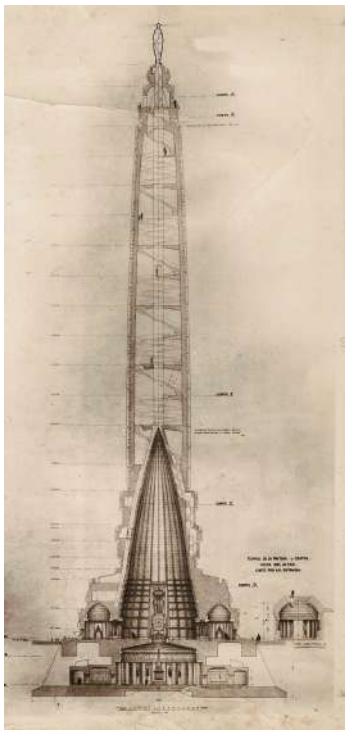


Figura 2. Direita. Rogelio Yrurtia. Fotografía. Plano Templo de la Patria y Cripta. Vista del Altar, corte por las entradas.

Figura 3. Rogelio Yrurtia. Cuaderno de cálculos definitivos para el monumento y boceto en grafito sobre papel, del primer proyecto. 1923.

Figura 4. Rogelio Yrurtia. Maquette en yeso del monumento. Emplazamiento en el Museo Casa de Yrurtia en 1951 y en la actualidad.

Referências

EL MONUMENTO A LA REVOLUCIÓN DE MAYO- Dos proyectos de R. YRURTIA. Buenos Aires, 1959

LA MASONERÍA Y EL BICENTENARIO- Jorge Silvestre- Víctor Rodríguez Rossi

EL PALACIO DE LOS SOVIETS – N. Atarov

Documento manuscrito descriptivo del proyecto. R. Yrurtia. 1935 Fondo RY Sección M Sarie MI

Cuadernos de cálculos para la construcción del monumento. R. Yrurtia Fondo RY Sección M Sarie MI

Fotografías de planos, vistas y perspectivas. Rogelio Yrurtia. Fondo RY Sección M Sarie MI

Croquis y bocetos. Rogelio Yrurtia. Patrimonio del museo.

CRIAÇÃO POÉTICA AUDIOVISUAL ENTRE TERRITÓRIOS

Deborah Rosenfeld (DDI/ UFES)

Contemplação

O *flâneur* um personagem urbano do século XIX, em Paris, contracenava com a mercadoria, o progresso e a multidão de sua época. Perambulava pelas ruas como se estas fossem a sua casa. Walter Benjamin fala de como a rua se torna moradia para ele:

> A rua se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes. As reluzentes placas esmaltadas das firmas são, para ele, uma decoração de parede tão boa - ou até melhor - quanto para o burguês uma pintura a óleo no salão; paredes são o púlpito em que ele apóia o seu caderninho de notas; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafés são as sacadas de onde, após cumprido o trabalho, ele contempla a sua casa (Benjamin, *apud* Kothe, 1991:67).

Para Benjamin, a *flânerie* dificilmente teria alcançado a sua relevância sem as passagens. As passagens da época do *flâneur* eram galerias, que se constituíam de vias cobertas de vidro e revestidas de mármore, por dentro de um conglomerado de casas. Em cada um dos lados dessas vias se encontravam casas comerciais. A passagem ocupava uma posição intermediária entre a rua e o interior de uma residência. Ainda, para Benjamin, o *flâneur*, uma das figuras centrais das passagens parisienses, caminhava de maneira lenta observando as coisas ao seu redor.

Marcos Antônio de Menezes, ao discutir a modernidade imposta ao espaço urbano no século XIX[1] , afirma que Baudelaire foi o *flâneur* deste século e que para ele, "uma incursão na paisagem urbana não deve ter direção nem propósito; é uma rendição passiva ao fluxo aleatório de surpreendentes e inumeráveis ruas" (Menezes, 2004: 129-130). E ainda diz que, a figura pública do *flâneur*, com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua foi criada com o surgimento de espaços públicos de prazer/lazer nas grandes cidades, que propiciam ao *flâneur* passar a maior parte do tempo olhando o espetáculo urbano e particularmente observando as novas invenções.

O filme curta-metragem, ou melhor, o poema-filme *Regen* (Chuva) de Joris Ivens e Mannus Franken, com duração de 14 minutos, realizado em Amsterdã, em

1929, remete a esta figura do *flâneur*. Tendo a água como fio condutor, Ivens contempla ruas e canais de Amsterdã em dias chuvosos. Em seu percurso observa pessoas, seus reflexos em poças d'água, nuvens carregadas no céu, bondes, cavalos, bicicletas, carros, barcos, vitrines de lojas, detalhes de uma cidade sob chuva com seus passantes anônimos em meio à multidão.

Menezes (2004: 131) considera que talvez a multidão seja a chave para se compreender a figura enigmática do *flâneur* e afirma em relação à Baudelaire que "nas ruas, em meio à multidão, o poeta se transforma no *flâneur* que tudo observa sem se contaminar" (Menezes, 2004: 69). Poderíamos pensar o mesmo em relação à Joris Ivens no filme *Regen*, que passa meses capturando imagens da cidade de Amsterdã sob chuva, para depois montá-las justapondo as sequências de película em preto e branco.

Passagens

Locais de trânsito são passagens que estão muito presentes nas grandes cidades e alimentam o imaginário. Muitas criações audiovisuais têm sido realizadas nesta paisagem urbana, onde

> as pessoas vivem sendo levadas de um lugar para outro, de casa para o trabalho, de um país para outro. Não há mais destinação. Passa-se o tempo todo em trens, no tráfico urbano, em estações. Todos os lugares, todas as cidades do mundo se transformaram num só lugar: hotéis, aeroportos, paradas de ônibus. Lugares de trânsito por onde passam esses indivíduos que estão sempre andando, que nunca se detêm (Brissac, 1987:203).

A partir da generalização do uso do telefone celular com câmara de vídeo observamos um número grande de vídeos realizados em trânsito. Isto se deve a duas características fundamentais desta mídia, a portabilidade e a mobilidade. Uma câmara que está sempre em trânsito com seu usuário. Uma câmara portátil que funciona como uma prótese para a mão, ou como define a artista Giselle Beiguelman "o terceiro olho ciborgue da câmara de celular" (Beiguelman, 2006).

Sob esta perspectiva, Beiguelman produziu *Fast/Slow_Scapes*, em 2006. Trata-se de uma série de vídeos feitos em trânsito, *Carscapes*, *Railscapes*, *Boatscapes*, *Taxiscapes*, *Buscapes*, gravados sempre dentro de um veículo em movimento, com diferentes modelos de celular. Um diário de imagens gravadas em diferentes cidades de diversos países. A artista afirma que por passar tanto tempo em trânsito e pensando em situações de trânsito, tornou-se inevitável a realização destes vídeos. E ainda, que eles "são um conjunto de enquadramentos insólitos e pontos de vista, particulares à condição de nomadismo contínuo. As imagens resultantes parecem emparedadas, como se fossem 'stills on the move', desconexas e artificialmente realinhadas (apesar de não o serem)" (Beiguelman, 2006). Sequências de imagens com pontos de vista inusitados, muitas vezes não permitidos por uma câmara de grande porte, mas próprios de uma câmara de bolso como a de um aparelho celular. A intimidade com estes dispositivos permite a qualquer momento captar pequenos detalhes do cotidiano. Experiências nômades em espaços móveis, através de uma mídia portátil e móvel, um nomadismo

tecnológico. O *flâneur* também não deixava de ser um tipo nômade. Um nômade que buscava experiências em meio à multidão das grandes cidades.

Estamos falando de um "trânsito entre", de passagens. As passagens são territórios de articulação e seguem a *lógica do E*, de Deleuze e Guattari. Para eles, o que importa não é a coisa, mas o que tem *entre* ela e a outra, o *e* : lógica da articulação. O *e* não é uma nem outra, mas o que tem entre elas, a fronteira. De acordo com a *lógica do E*, espaços não se somam, mas *entre-espaços* são criados em uma direção perpendicular. Para Deleuze e Guattari

> o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (Deleuze & Guattari, 1995:37).

O princípio desta lógica é o movimento, a velocidade do trânsito permanente. Dentro desta lógica, *Fast/Slow_Scapes* articula territórios e aí se insere o nômade tecnológico. Nelson Brissac, ao refletir o tema das *Paisagens Urbanas*, baseado na *lógica do E* e no pensamento de Merlau-Ponty nos diz que "a visão se faz do meio - entre - das coisas" (Brissac, 1996:201). Uma visão que deixa de ser de fora e passa a ser de dentro das coisas. Isto se relaciona com o que Raymond Bellour conceitua como *Entre-Imagens* (Bellour, 1997). Se a experiência hoje se dá em trânsito entre lugares, que lugar é este, o do trânsito?

Sobre lugares em trânsito observamos *a priori* a idéia de não-lugar de Marc Augé. Para este pensador lugares de passagem, de não fixação são o que ele considera como espaços da supermodernidade e entre eles se encontram aeroportos, autoestradas, estações ferroviárias e supermercados. Ele denomina estes espaços de não-lugares e diz que "se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar" (Augé, 1994:73). Para Augé, não-lugar não é o contrário de lugar. Para ele existe o não-lugar como lugar. O não-lugar nunca existe sob forma pura. É um espaço onde os lugares se recompõem e as relações se reconstituem. "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (Augé, 1994:74).

A idéia de não-lugar é contestada por André Lemos (2008a), que considera que, se lugares forem vistos como pontos de ligação e enraizamento, eles desaparecem com o crescimento da mobilidade nas sociedades modernas. Lemos considera que neste cenário da mobilidade existem novas dimensões de lugares e que eles se tornaram intersecções de fluxos dinamicamente produzidos no tempo. Para ele, isto vai contra a idéia de que lugares se dissolvem em não-lugares, que perdem seu sentido e que estão sendo apagados pela compressão do tempo. Diferentemente disto, Lemos afirma que lugares estão em processo, e concorda com Doreen Massey, para quem " ... ao invés de pensar lugares como áreas com fronteiras ao redor, eles podem ser imaginados como momentos articulados em redes de relações sociais e entendimentos ..." (Massey, *apud* Lemos, 2008a:95).

Em 2008, Giselle Beiguelman (2008), realizou *Second Landscapes*. Da mesma maneira que em *Fast/Slow_Scapes*, trata-se de uma série de vídeos que também foram feitos em trânsito, dentro de algum veículo e gravados com celular. Mas, desta vez cada vídeo é resultado da sobreposição de imagens gravadas em cidades diferentes, em situações de viagem. Entre eles, *Ramalife* sobrepõe imagens de Ramalah na Cisjordânia e Recife em Pernambuco, ou *Tijucoronto*, que sobrepõe imagens da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro e de Toronto. Para Beiguelman trata-se de locais imaginários produzidos através da combinação de diferentes espaços. A artista afirma que tinha o objetivo de discutir o fenômeno das mídias locativas. Estas mídias implicam na cultura da mobilidade, uma variação avançada da cibercultura, como afirma Lúcia Santaella (2010:133). O processo de criação de Beiguelman de dava sob a perspectiva da cultura da mobilidade. Uma criação que se fazia com a reflexão desta cultura. Será que neste contexto ainda cabe a contemplação?

Transposição

"As mídias locativas são dispositivos informacionais digitais cujo conteúdo da informação está diretamente ligado a uma localidade. Trata-se de processos de emissão e recepção de informação a partir de um determinado local" (Lemos, 2008b: 207). Este processo envolve artefatos como GPS, telefones celulares, *palms* e *laptops* em redes sem fio ou etiquetas eletrônicas de identificação por rádio frequência.

Dispositivos de mídia locativa implicam em portabilidade, mobilidade, conexão em rede sem fio e geolocalização. A conexão em rede sem fio permite a criação coletiva em diferentes territórios, simultaneamente e com transmissão imediata. A geolocalização presente nestes dispositivos faz com que o conteúdo da informação esteja diretamente ligado a uma localidade. Isto possibilita traçar mapas concomitantemente à gravação de imagens e sons, ao longo de um percurso.

A associação de lugares à informações verbais, sonoras ou visuais, tem inspirado projetos artísticos que estão relacionados à cartografia em cidades. Entre eles encontram-se projetos que transpõem mapas de distintos lugares. Destacamos aqui o projeto *You Are Not Here*, você não está aqui, de Mushon Zer-Aviv (2006). Este projeto que utiliza mapas impressos, telefones celulares e gravações em áudio, convida participantes para se tornarem meta-turistas em excursões simultâneas através de múltiplas cidades. Na primeira fase do projeto, após a ocupação do Iraque pelos Estado Unidos, o participante em Nova York segurava contra a luz uma folha onde de um lado estava impresso o mapa de uma região de Nova York e do outro um mapa de uma região de Bagdá. Caminhando pelas ruas de Nova York, o turista fazia uma excursão na cidade de Bagdá. Observava pontos de parada no mapa de Bagdá que correspondiam a locais em ruas de Nova York onde uma sinalização da "agência de turismo dislocativo" YANH (You Are Not Here) estava previamente colocada. Junto a esta sinalização um número de telefone e um código do local. O turista ligava para este número, fornecia o código e de seu celular ouvia informações em áudio daquele local de Bagdá. Numa segunda fase do projeto, o mesmo foi feito para que o participante em Tel Aviv se "deslocasse" por Gaza, um território palestino controlado por Israel. Para além das questões de ordem política que este projeto suscita, ao mesmo tempo em que localiza

o participante em Nova York ou em Tel Aviv, desloca-o para outro local. Usa um local para "navegar" em outro. Estão presentes questões ligadas com território e fronteiras, bem como com a cultura deste outro. Este projeto propõe uma nova maneira de experenciar um lugar ao mesmo tempo em que trabalha com o imaginário urbano.

Beiguelman, em seu nomadismo, ao sobrepor vídeos feitos com celulares, em cidades diferentes, na série *Second Landscapes*, aponta para a transposição de lugares.

Na cultura da mobilidade a criação se desloca entre o território físico e o das informações eletrônicas num permanente processo de territorialização/desterritorialização e deslocamento de fronteiras. Ela se faz do meio – entre – as coisas, de acordo com a lógica do E, a lógica da articulação. Neste cenário a *flânerie*, se ainda pode ser considerada, muda de sentido.

Nota

A discussão de Marcos Antonio de Menezes se dá a partir das poesias de Baudelaire reunidas em *Quadros Parisienses* do livro *As Flores do Mal*.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994.

BEIGUELMAN, Giselle. *Fast/Slow_Scapes*. <http://www.desvirtual.com/scapes/sobre.html>, 2006 - acesso em 01/09/2012.

BEIGUELMAN, Gisele. *Second Landscapes*. < http://www.desvirtual.com/projects/second-landscapes>, 2008 – acesso em 01/09/2012.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em Ruínas*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, SENAC & Marca D'Água, 1996.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro, editora 34, 1995, vol.1.

KOTHE, Flávio (org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1991.

LEMOS, André. *Mobile Communication and New Sense of Places: a critique of spatialization in cyberculture*. São Paulo: Revista Galáxia, n°16, pp 91-108, dez. 2008a.

_____. "Mídia Locativa e Territórios Informacionais". *In*: *Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir* (Lucia Santaella & Priscila Arantes, orgs). São Paulo: Educ, 2008b.

MENEZES, Marcos Antonio. *Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX: história e literatura em Baudelaire*. Curitiba: UFPR – tese de doutorado, 2004. < http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/banco-de-dissertacoes-e-teses/2004-2/> – acesso em: 14/06/2012.

SANTAELLA, Lucia. *A Ecologia Pluralista da Comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.

ZER-AVIV, Mushon. *You Are Not Here* (org.). < http://www.youarenothere.org/>, 2006 – acesso em 06/09/2012

A IMAGEM ARQUETÍPICA NO DESENVOLVIMENTO DE APROPRIAÇÃO TEXTUAL

Elyzangela Alencar (URCA, grupo de pesquisa
“Teatro, dança e novas tecnologias”, Dakini Cia. De Teatro e Dança)

Introdução

O uso da memória individual dentro do processo criativo, veio a estabelecer uma conexão e identificação dos atores com suas experiências de vida, pois a memória é uma junção de todos os aspectos condicionantes na construção como ser social. Em determinado momento do processo criativo, houve uma dificuldade em continuar, pois nos deparamos com posicionamentos pessoais dos atores, condicionados por determinados bloqueios psicológicos, que eram contrários aos personagens. O uso da imagem arquetípica, que busca o inconsciente coletivo, foi a solução para a construção de situações que favorecessem os personagens. Descreveremos todas as etapas desse processo no que segue.

Falando um pouco sobre memória na apropriação textual

O projeto de criação do experimento cênico que deu ao movimento criador a característica de pesquisa que se perfazia em um processo investigativo, havia uma relação constante entre o universo que ia se descortinando nesse percurso e as memórias dos atores. A escolha pela memória e repetição singularizou o processo e nos deu uma menção da importância de um processo de criação bem elaborado e conciso, a condução explorou o que poderia ser oferecido pelos atores, superando seus limites e abrindo a porta do universo invisível, onde estão guardadas todas as possibilidades do oficio do ator. Chamaremos de ponto de mutação essa relação, que já tornou-se o “movimento criador”. O movimento criador teve como obstáculo em determinado momento do processo, barreiras construídas de forma inconsciente pelos atores, o que fez necessário um aprofundamento na pesquisa e então buscamos esmiuçar as possibilidades, pois:

> A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, as coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de "pré-conceitos", mas repletos de atenção (CANTON, 2009 – p.13)

E para o encenador (a) a atenção voltava-se agora para uma forma de trabalhar a subjetividade, para construir de forma objetiva a vida do personagem, estabelecendo assim as relações necessárias com a vida e historicidade dos atores, o que nos fez aprofundar a pesquisa na IDENTIDADE SOCIAL.

A identidade social e sua construção

Algo perceptível na condução dos atores foi a influência que a construção social tem diretamente sobre a forma como os mesmos viriam a se apropriar do texto e criar a densidade necessária à cena.

Para estruturar essa construção nos baseamos nos ideias desenvolvidas por Lev Vygotsky, Filho de uma próspera família judia, que formou-se em direito pela Universidade de Moscovo em 1918. O contexto em que viveu Vygotsky ajuda a explicar o rumo que seu trabalho iria tomar. As suas ideias foram desenvolvidas na União Soviética criada pela Revolução Russa de 1917 e refletem o desejo de (re)escrever a psicologia, com base no materialismo marxista. O projeto ambicioso e a constante ameaça da morte (a tuberculose manifestou-se desde os 19 anos de idade e foi responsável por sua morte prematura) deram ao seu trabalho, abrangente e profundo, um caráter de urgência.

Apesar de sua formação em Direito, destacou-se à época por suas críticas literárias e análises do significado histórico e psicológico das obras de Arte, trabalhos que posteriormente foram incorporados no livro "Psicologia da Arte", o que nos fez compreender que o desenvolvimento da aprendizagem e a construção do conhecimento perpassavam pela produção da cultura, como resultado das relações humanas. Por conta disso, procuramos entender o desenvolvimento intelectual a partir das relações histórico-sociais, ou seja, o conhecimento é socialmente construído nas relações humanas.

> Baseado nas teses do materialismo histórico, Vygotsky destacou que as origens das formas superiores de comportamento consciente deveriam ser buscadas nas relações sociais que o sujeito mantém com o mundo exterior, na atividade prática. Para descobrir as fontes dos comportamentos especificamente humanos, era preciso libertar-se dos limites do organismo e empreender estudos que pudessem explicar como os processos maturacionais entrelaçam-se aos processos culturalmente determinados para produzir as funções psicológicas superiores típicas do homem (MEIER; GARCIA, 2007, p. 53).

Dessa forma, a comunicação entre os indivíduos e grupos sociais enriquece e favorece o respeito mútuo na relação dos mesmos, o que vem a tirá-lo da condição de ser biológico a condição de ser social, propiciando-os através da relação dialética a construção do conhecimento.

O ser humano é um ser social e consequentemente ao nascer está inserido em um ambiente carregado de informações culturais, o que vai lhe propiciando, diante do seu desenvolvimento, a captação de tais informações. Para Vygotsky, essa captação e internalização acontecem de forma individual e consequentemente se torna pessoal;

> No processo de internalização, o que é interpessoal,inicialmente, transforma-se em intrapessoal. Essa re-construção tem como base a mediação semiótica (particularmente a linguagem) e envolve as ações do sujeito, as estratégias e conhecimentos por ele já dominados, as ações, estratégias e conhecimentos dos outros e as condições sociais reais de produção das interações (FONTANA, 2005, p.11-12).

Ou seja, para Vygotsky o conhecimento é construído de forma dialética, estimulado pela realidade objetiva e prática social acumulada historicamente.

Nesse contexto, a constituição do homem acontece a partir da relação com o outro enquanto ser social. Assim, "a cultura se torna parte da natureza humana, num processo histórico que, ao longo do desenvolvimento da espécie e do indivíduo, molda o funcionamento psicológico do homem" (OLIVEIRA, 1992, p.24), ou seja, o desenvolvimento intelectual do homem está intimamente ligado às relações sociais, que têm como produto a cultura, o conhecimento. Posicionando-nos diante dessa comprovação, percebemos que ao nos depararmos com as subjetividades teríamos que trabalhá-las direcionando o trabalho ao seu foco, a criação da cena partindo da memória, encontramos então a solução no uso da IMAGEM ARQUETÍPICA.

O uso da imagem arquetípica

O texto "*Perdoa-me por me Traíres*" de Nelson Rodrigues traduz-nos uma problematização de caráter social, no que diz respeito à submissão e manipulação do outro, características essas que foram levantadas em debates nos encontros entre os atores e (o)a encenador(a). Ao perceber que nos encontros não havia apropriação dessas características próprias do texto, o encenador(a) observou que diante dos bloqueios psicológicos, os atores não conseguiam corporeificar as nuances dos personagens, segundo conclusão dos próprios atores, que declaravam não se sentir muito à vontade

nas circunstâncias dadas pelo texto, optamos então por usar o inconsciente tendo em vista que,

> uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nos a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos de *inconsciente coletivo. [...]* Uma existência psíquica so pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem conscientizados.* Só podemos falar portanto de um inconsciente à medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente *os complexos de totalidade emocional*, que consistem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos.(JUNG, 2000, p.14-15)*

Levando então em consideração os estudos do pesquisador, focamos no arquétipo a ser usado diante das necessidades e problematizações apresentadas. Já que os atores se sentiam pouco envolvidos com as caracterizações dos personagens e por vezes pareciam até incomodados, a grande questão era agora encontrar uma forma de trazê-los de forma subjetiva às necessidades de atuação, dentro das circunstâncias dadas do texto de Nelson Rodrigues.

O procedimento utilizando o arquétipo do lobo

A pesquisadora Clarissa Pinkola em seu livro “Mulheres que correm com lobos” faz uma descrição do ser primitivo e instintivo que há dentro da mulher, comparando-a e associando-a ao lobo. Por fim afirma que para um homem ter acesso a essa mulher selvagem terá tambem que acessar o seu instinto selvagem e primitivo, o que nos apresenta o arquétipo da mulher selvagem, comparando-a e descrevendo-a em comum com o lobo. Definimos então que o uso da imagem de um lobo traria todas as contradições e aprofundamentos necessários a cena.

No momento da condução foi criado todo um ambiente no qual as luzes foram apagadas, e os atores foram direcionados a visualizar a seguinte dramaturgia: uma floresta ao entardecer, vento forte que derrubavam as folhas amareladas do outono, vocês estão caminhando por essa floresta desconhecida, chegam em uma grande clareira e em seguida o lobo se aproxima e olha-os nos olhos de forma hipnótica e sedutora, movimentando-se lentamente. Na sequência dessa narrativa o(a) condutor(a) solicita que agora eles sintam toda a sedução daquele movimento suave e sedutor, que resultará no ataque, sentindo-se envolvidos e seduzidos eles próprios de presa virariam predador e tornariam-se os lobos, iriam se movimentar igual um lobo, pensar como o lobo. Na sequência, ao percerber o envolvimento dos atores, o(a) encenador(a) falava o texto e pedia que os atores repetissem o texto, o que era conduzido através de um jogo onde os atores interagiam com as qualidades de movimentos geradas no processo. Diante desse processo foi perceptível o desbloqueio dos mecanismos de censura. Levando os atores a criarem ações psicofísicas.

Experienciar essas ações criadas diante do processo acima descrito, foi de fundamental importância para a construção dos personagens e apropriação textual na finali-

zação da cena, visto que o mesmo, feito repetidas vezes nos encontros que se seguiram, trouxeram a mesma às ações psicofísicas necessárias ao projeto do(a) encenador(a).

Considerações finais

Os processos criativos direcionados pelas individualidades tem a vida pulsante em sí, pois estão em *constante* movimento. Somos seres pluralizados em nossa construção social e ao dialogarmos com outros seres, nos enredamos em uma rede de criação que nos permite explorar as unicidades e permitir que a arte se faça em comunhão com o grupo. Ter um projeto e tentar segui-lo nos faz escolher uma porta que ao ser aberta, para a nossa surpresa, apresenta várias outras portas. A investigação de diferentes caminhos para acessar a porta (a memória) objetivada nesse processo, revelou como o caminho se constrói diante das vivências individuais, conscientes e inconscientes. Esse entendimento nos permitiu acessar as ações psicofísicas necessárias à criação dos personagens e apropriação textual.

Referências

CANTON, Katia – Tempo e Memória / *2ª edição. São Paulo: editora WMF Martins Fontea, 2009*

SALLES, Cecilia Almeida – *Gesto Inacabado: processo de criação artística / 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Anablume editora 2004.*

SALLES, C. A. – Redes de Criação: Construção da Obra de Arte. São Paulo: Horizonte editora, 2006.

MEIER, M.; GARCIA, S. Mediação da aprendizagem: contribuições de Feuerstein e de Vygotsky. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

OLIVEIRA, M. K. de. Teorias psicogenéticas em discussão. 5. ed. *São Paulo:* Summus, 1992.

FONTANA, R. A. C. Mediação pedagógica na sala de aula. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

VYGOTSKY, L. S. a formação social da mente. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Cinema industrial argentino contemporâneo e as novas representações da latinoamericanidade

Gabriela Sandes (PUC/SP - Instituto Século 21 - São Paulo/SP)

Ao longo dos anos 2000, a cinematografia argentina de viés ficcional alcançou êxito internacional, com elogios e premiações nos quatro cantos do planeta. O 'selo' cinema argentino tornou-se "uma garantia de qualidade, uma denominação de origem (...), quase que independentemente da filiação ou das opções estéticas específicas dos filmes" (PRYSTHON, 2006).

As tramas infinitamente "argentinas" e "universais", ao mesmo tempo, assim como a eficiência da carpintaria dramática dessas produções foram destacadas por críticos, teóricos e especialistas. Jean-Claude Bernadet afirma que o país vizinho tem "produção média viva e inteligente", com formas narrativas fluídas, leves, alusivas e sem pesadas análises e reiterações. Como exemplo dos bons títulos, Bernadet cita "Nove rainhas" e "O filho da noiva" (BERNADET, 2009). O cineasta Walter Salles ressalta o fato das narrativas serem bem construídas, com temas "quase nunca tratados de forma frontal, e sim indireta. Nada soa didático, sublinhado. Os espaços em branco convidam o espectador a entrar dentro do filme" (SALLES, 2010). A experimentação narrativa também contribui, segundo Adalberto Müller, para tornar essa cinematografia "menos localista e mais interessante no cenário internacional", explorando bem "o cotidiano, os afetos e os sentimentos, reconstruindo a História a partir de pontos de vista particulares" (MÜLLER, 2010). Um cinema que fala da realidade do país, mas de forma indireta, sem um discurso panfletário, mas estrategicamente diluído nas tramas: "mesmo quando não se ocupam explicitamente da repressão durante a ditadura militar ou do horror econômico e social durante a reconstrução democrática, os novos cineastas [argentinos] não fazem outra coisa que trazer à cena suas sequelas", analisa o diretor David Oubiña. É a partir da materialidade "dura, singular e irredutível da imagem que este novo cinema argentino faz política".

Juan José Campanella, um dos principais e mais bem sucedidos diretores do país, e autor de dois dos quatro filmes que compõem o *corpus* dessa proposta de estudo, teve a sua última produção, "O segredo dos seus olhos", premiada com o Oscar hollywoodiano. Salles considera a premiação um reconhecimento de Campanella, "um diretor rigoroso, de grande domínio narrativo (...) [que] conhece bem os códigos cinematográficos americanos (...) mas não abdica de trabalhar junto de suas raízes.

Cinema com uma mirada própria, que a Academia já havia reconhecido com a indicação de seu filme anterior — *O filho da noiva*" (SALLES, 2010). Com uma carpintaria dramática que inclui "recuos e avanços narrativos, com ambiguidades, com pistas", o filme atinge, segundo Adalberto Müller, "a inteligência do espectador" (MÜLLER, 2010). Outro trunfo do diretor, como assinala a crítica Mariana Sanchez, é "contar histórias universais a partir de uma geografia local e um olhar levemente crítico", seguindo "impecavelmente a fórmula de um cinema preciso e eficiente, sem arestas narrativas a serem aparadas (...) [com] diálogos ágeis e uma dosagem harmoniosa entre o tom cômico e o dramático". Para a autora, o diretor promoveu "a reinvenção de um dos gêneros cinematográficos mais tradicionais da Argentina: o melodrama" (SANCHEZ, 2010).

Ao tratar de tempos contemporâneos – dilemas, valores e comportamento da sociedade – a criação de representações da argentinidade, nesse processo, é flagrante. Tomando por base as similaridades histórico-conjunturais dos países latino-americanos, que prosseguem em tempos de globalização, não seria leviano afirmar que, ao construir representações locais, o cinema industrial argentino recente fabrica, também, novas representações regionais, no âmbito latino-americano.

O contexto

O cinema industrial, também classificado como comercial ou *mainstream*, opera a partir de modos de produção específicos - é geralmente realizado a partir de um esforço conjunto de grandes produtoras e distribuidoras do mercado, visa o lucro e é descrito por alguns autores como "de entretenimento" - e padrões estéticos bem definidos, baseados na narrativa ou decupagem clássica, na encenação naturalista e no sistema de gêneros, como o melodrama. Foi adotado sobretudo pelo mercado hollywoodiano que, através dele, ao longo do século XX, exportou seus produtos culturais e o *american way of life* para o resto do mundo.

Nesse contexto, países periféricos como Brasil e Argentina foram "alfabetizados audiovisualmente" pelo cinema industrial norte-americano, se constituindo em grandes consumidores dos seus filmes e, por conseguinte, grandes receptores do conteúdo simbólico - as representações de mundo - construídas por *Hollywood*. Esse quadro se potencializa, segundo Néstor Canclini, no século XXI, em função da sistemática desterritorialização dos conteúdos e das formas de consumo originadas pela distribuição

global dos bens e da informação. Se, por um lado, essa dinâmica permite que o consumo aproxime países centrais (ou "elites tecnológico-econômicas") e periféricos, o mesmo não ocorre com a geração de conteúdo simbólico: "somos subdesenvolvidos na produção endógena para os meios eletrônicos, mas não para o consumo" (CANCLINI, 2009).

Mesmo ante tal cenário, no entanto, pôde-se observar, ao longo da década de 2000, um ponto fora da curva. Ou melhor, quatro: um novo fenômeno de produção e consumo cultural "endógenos" começou a se delinear no âmbito Argentina-Brasil, quando quatro longas-metragens do país vizinho ultrapassaram as fronteiras do universo cinéfilo dos festivais e da crítica especializada brasileiros, e alcançaram o chamado espectador médio (aquele não- especializado, que não se dá conta da estrutura dramatúrgica dos roteiros e "entra" na história), historicamente avesso a produções não-hollywoodianas, atingindo marcas superiores a 90 mil espectadores. Os títulos que marcaram essa gradativa trajetória de sensibilização do público nacional foram, segundo o portal Filme B: em 2001, o longa-metragem "Nove Rainhas", de Fabián Bielinsky, que atingiu 94.048 espectadores. No ano seguinte, "O filho da noiva", de Juan José Campanella, foi assistido por 125.690 pessoas. Já na segunda metade da década, em 2006, 157.423 mil espectadores viram "Elsa e Fred – Um amor de paixão", do diretor Marcos Carnevale. E em 2010, de acordo com a Distribuidora Europa Filmes, "O segredo dos seus olhos", também de Campanella, teve público de 328.576 espectadores.

Contrariando análises mais céticas que possam classificar como episódicos os números acima, a partir de 2011, primeiro ano após a década em questão, ocorreu a estreia de um filme argentino no circuito comercial brasileiro (em cinemas do Grupo Severiano Ribeiro), apontando para um inédito movimento, percebido pelo mercado, de formação de público para a cinematografia industrial daquele país no Brasil: "Um conto chinês", estrelado pelo ator Ricardo Darín, protagonista de três dos quatro filmes mencionados no parágrafo anterior, um ilustre desconhecido do público nacional até o ano 2000.

Fatores que parecem diferenciar as obras em questão são a eficiente carpintaria dramatúrgica dos filmes, presente em bons roteiros, e o criativo aporte autoral dos seus roteiristas/diretores. Por meio de representações cinematográficas de costumes e valores argentinos (locais) e com tramas focadas tanto nos dilemas da classe média consumidora (global), quanto no universal das questões humanas, eles imprimem, no conteúdo diegético de cada filme, as suas visões críticas de mundo e da sociedade em que vivem.

São 'autores industriais', conceito proposto pelos críticos de cinema argentinos Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf, no artigo "*De la industria al cine independiente: ¿hay 'autores industriales'*?", pois apresentam uma perspectiva híbrida em diferentes aspectos: transitam, concomitantemente, pelas categorias "cinema de autor" e "cinema comercial"; possuem trajetórias e repertórios profissionais mistos, com experiências nas linguagens midiáticas do Cinema (argentino e hollywoodiano) e da Publicidade; constroem obras que aliam grande apelo popular a um ativismo crítico-social, utilizando elementos do imaginário latino-americano forjado ao longo dos séculos XIX e XX (malandragem, instituições públicas falidas, machismo, "jeitinho", corrupção, subdesenvolvimento, atraso etc) e novas representações da América Latina

contemporânea, de culturas também hibridizadas, poderes oblíquos, desterritorialização, consumo e intensa imersão na dinâmica das novas tecnologias e da economia mundial globalizada.

Tópicos sobre a fundamentação teórica e a metodologia

A linha "Processos de criação nas mídias", do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, volta-se para a pesquisa e o acompanhamento crítico dos processos criativos, com aplicação de teorias na observação e análise de processos criativos de criadores previamente escolhidos. O foco estudo "Cinema industrial argentino contemporâneo e as novas representações da latinoamericanidade" refere-se ao processo de criação da cinematografia recente do país vizinho, de viés industrial, a partir do mapeamento e da crítica processual dos percursos criativos de três dos seus principais diretores contemporâneos, na construção de roteiros cinematográficos ficcionais. Também as novas representações da latinoamericanidade construídas no conteúdo simbólico (ou universo diegético) das obras selecionadas são objeto de análise.

A metodologia levada a cabo inclui pesquisa bibliográfica, pesquisa filmográfica e entrevistas aos diretores em questão e seus colaboradores diretos (co-roteiristas). Uma das principais bases teóricas é a da Crítica Genética, ligada à Teoria da Criação de base semiótica, com destaque para as obras "Gesto Inacabado. Processo de criação artística", "Redes de Criação – Construção da obra de arte" e "Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística", da autora Cecília Almeida Salles. A proposta da Crítica Genética é discutir e compreender o processo criador, em uma busca pela sistematização de aspectos gerais da criação, de forma a "chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado" (SALLES, 2011). Desenvolve-se uma análise do percurso criativo do autor, sempre o compreendendo como processual.

A criação é, portanto, resultado de um longo caminho repleto de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações, como é o caso da construção do roteiro cinematográfico de longa-metragem, no qual são feitos diversos "tratamentos" da história a ser contada, seguindo estruturas e técnicas específicas tanto do universo dramatúrgico quanto do da linguagem audiovisual, até se chegar à versão final, que será filmada. Mas tanto no decorrer da etapa de filmagem, quanto nas de edição e montagem, novos ajustes geralmente são feitos, em um "estado de contínua metamorfose", de transitoriedade e "regressão e progressão infinitas", uma "convivência de mundos possíveis", até que se chegue àquele "mundo", ou produto final, ao qual os espectadores terão acesso.

Dentro dos registros disponíveis sobre os processos criativos dos autores que compõem o *corpus* do trabalho, serão destacados: a) os fios condutores de cada projeto poético, resultantes da imersão dos artistas no mundo que os rodeia e que formou os seus gostos, crenças, convicções, visões de mundo, escolhas estéticas, valores e preocupações enquanto membros críticos de uma sociedade; b) as tendências impressas nos diferentes dispositivos de conservação a ser analisados, índices de materialidade do processo de criação; e c) os elementos do campo relacional da trajetória criativa,

influências, diálogos, referências, princípios direcionadores, interconexões realizadas que apresentam o processo em rede da criação dos quatro filmes selecionados.

Trechos da entrevista a Juan José Campanella

Como parte do trabalho de campo deste estudo, foi realizada entrevista ao diretor Juan José Campanella, na ocasião da sua vinda ao Brasil, em agosto último, para a homenagem ao conjunto da sua obra prestada pelo 40ª edição do Festival de Gramado. A premiação, o troféu "Kikito de Cristal", foi entregue ao diretor no dia 14 de agosto do corrente ano, mesma data da primeira parte da entrevista, complementada no dia seguinte, isto é, 15 de agosto de 2012.

O contato inicial foi estabelecido por mensagem eletrônica (e-mail) e o diretor mostrou-se extremamente disponível para a entrevista e lisonjeado pelo interesse despertado por sua obra no Brasil. Comprometeu-se, também, a permitir o acesso aos diferentes tratamentos (versões) dos roteiros, desde os iniciais aos finais, de forma que possa ser realizada uma atenta leitura comparativa entre eles. Dentre os principais temas abordados ao longo da entrevista (realizada no Hotel Saint Andrews, na cidade de Gramado, onde Campanella se encontrava hospedado), prevaleceram os relativos ao processo de criação dos roteiros dos dois filmes e das suas referências estéticas (seja no cinema, em específico, ou nas artes, em geral) e ideológicas (no que tange a como vê a Argentina e a América Latina atuais).

Em relação às referências estéticas, por exemplo, o autor enumerou o cinema norte-americano clássico e dos anos 1970 e as comédias italianas. Na literatura, por sua vez, sempre teve apreço por romances policiais, os quais fazem arte da sua vida literária desde os cinco anos de idade. Fez ressalva, no entanto, ao desenvolvimento do gênero no cinema pois, na sua opinião, em geral as histórias perdem "toda a emoção e a humanidade que os grandes autores do *Hardy Bodies*, por exemplo, como [Dashiell] Hammett ou [Raymond] Chandler colocavam em seus romances, porque [nos filmes] só ficam os diálogos duros e os fatos". Em função disso, filmes *noir*, por exemplo, não lhe agradam muito.

Essa referência estética torna-se mais relevante se se considera o fato de o filme "O segredo dos seus olhos" possuir um intenso viés policial. Tal fato se deve à admiração do diretor pelo escritor argentino Eduardo Sacheri, autor do livro "La pregunta de sus ojos", que originou o filme, e co-roteirista do filme. Segundo Campanella, os personagens de Sacheri nos romances policiais que escreve possuem a profundidade emocional e humana que admira e sente falta em filmes do gênero. Na seção "extras" do DVD do filme, Campanela descreve a estrutura dramatúrgica construída para a transposição do livro para o filme como tendo "duas linhas argumentais muito claras: uma forte história de amor e uma forte história policial". As duas não funcionam no mesmo nível, explica, uma vez que a de amor é a principal, é a que 'motoriza" o filme inteiro. Já a história policial é o gatilho, não o que motiva, mas o que alavanca, a partir do argumental, os acontecimentos do filme. "É o segundo tema em importância".

Sobre a referência do cinema clássico norte-americano, Campanella revela, em depoimento ao jornal argentino "Página 12", que uma lição aplicada por ele e Sacheri ao roteiro de "O segredo dos seus olhos" foi a de que a explicação do contexto político

no filme deve ser mínima porque quanto mais detalhes, mais aprofundamento se faz necessário. “O tema tem que ser como a Segunda Guerra em [no filme] Casablanca, algo que está lá, mas não é sequer necessário saber quem é Hitler para entendê-la”. Assim, a questão da ditadura militar argentina, por exemplo, que é pano de fundo de parte do filme, é integrada ao enredo de forma fluida, sem comentários diretos a ela enquanto evento histórico.

Outro ponto destacado por Campanella, na entrevista, foi a importância da estrutura dramática em três atos, da qual não abre mão ao construir os seus roteiros. Comenta que até mesmo filmes que “parecem de livre associação, como Amarcord [de Federico Fellini], têm estruturas férreas e de três atos”. O processo criativo, no entanto, principalmente nos primeiros tratamentos dos roteiros que elabora, como no caso de “O filho da noiva”, que partiu do zero, é “sempre caótico”. Não há uma preocupação inicial com a estrutura, prefere deixar que os personagens surjam, fluam, “como na expressão em inglês, sabe? Você joga algo na parece e vê o que gruda – to see what sticks”. Dá, então, o exemplo do personagem de um filho adolescente do protagonista, que foi eliminado do filme após “existir” em alguns tratamentos, pois já não fazia sentido, a seu ver, mantê-lo.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio. *De la industria al cine independiente: ¿hay ‘autores industriales’*? in BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds). *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002.

CAMPANELLA, Juan. Hollywood en castellano - Campanella x Campanella. Página 12, 17.7.2011. Presente em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7189-2011-07-18.html> Data da consulta em 10.5.2011.

MÜLLER JR., Adalberto. *Lembrar e esquecer – Notas sobre Lucrécia Martel e o cinema argentino atual*. Revista Arte SESC, v. 7, p. 42-45, 2010.

PRYSTHON, Â. F. *Memórias de uma nação partida.* In: X SOCINE, 2006, Ouro Preto.

Anais do X Encontro da SOCINE. Ouro Preto: SOCINE, 2006. v. 10. p. 3-3.

SALLES, Cecilia A. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. 5ª. Ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. *Redes da criação. Construção da obra de arte*. 2ª. ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Walter. *O Oscar que quebrou tabus*. O Globo, 17.3. 2010. Presente em: <http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2010/03/17/walter-salles-oscar-que-quebrou-tabus-275138.asp> Data da consulta: 28.4.2011.

SANCHES, Mariana. *Espelho da classe média*. Gazeta do Povo, 21.2.2010 Presente em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=975757> Data da consulta: 28.4.2011.

Economias de quintal: cozinhas temporárias

Ines Linke (DELAC/UFSJ)

A Comida é uma das necessidades básicas do homem, assegurada como um direito e não como um privilégio de alguns. Sabemos da sua importância para a vida e que sua escassez e má qualidade podem levar a níveis de insegurança, por propiciar protestos, rebeliões, revoluções e mesmo a morte. A deficiência alimentar reduz as possibilidades de sobrevivência, bem como as chances da continuidade de um sistema político ou da reeleição de um partido. Por esta razão muitos governos distribuem itens básicos (arroz, feijão e angu, no Brasil, e tortilhas no México), como garantia mínima de sustento, enquanto condição de vida e de governo. Nessa acepção certos produtos são subsidiados, restaurantes populares e universitários criados e instalados e "merendas" distribuídas em escolas públicas, determinando a partir desse conjunto de ações, certo grau de satisfação necessária à manutenção da ordem no território. O alimento coletado compreende e geralmente produto do trabalho humano, inserido dentro de um determinado contexto sociocultural e expressa o modo de vida do homem. Entretanto ao longo das últimas décadas as pessoas perderam o contato direto com os modos de produção de alimentos e começaram a depender de supermercados e restaurantes *fast food*, desse modo, o momento coletivo do preparo ao consumo da comida não tem mais o mesmo papel social anterior. Ainda podemos determinar nossos hábitos e costumes cada vez mais influenciados pela propaganda e pelos padrões de consumo?

Os trabalhos *Estudos para a hospitalidade* e *Cozinha temporária – Jardim Canada* criaram estratégias de produção, distribuição e consumo de alimentos que valorizam o direito à alimentação. Eles apontam para a possibilidade de agenciamentos coletivos e formas alternativas aos sistemas econômicos do mercado baseados na vida cotidiana e na dimensão da casa. AO& faz uso apenas de ingredientes de origem conhecida conhecidos, que eles próprios rastrearam até os produtores. Para os membros do grupo, o mais importante não é a valorização dos alimentos locais e regionais, mas a preocupação com a origem. Os ingredientes utilizados provêm de áreas distintas e distantes uma das outras, mas suas origens são divulgadas. Ao conhecer os produtores e o modo de produção por meio de visitas, estabelece-se um respeito pelos alimentos que se pretende fornecer para os convidados em seus jantares. Em *Estudos para a hospitalidade* a organização viajou de casa em casa no vale austríaco Imtal levando

seus ingredientes em quatro carrinhos de mão. Nessas casas AO& cozinhou para os moradores, vizinhos e desconhecidos.

No projeto *Cozinha temporária* o grupo Thislandyourland mapeou fontes alimentares e nutritivas existente nos quintais e galpões industriais no bairro Jardim Canadá da região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais (Figura 1). A partir do levantamento dos produtos cultivados pelos moradores e trabalhadores e das plantas nutritivas do bairro criaram uma coleção dos modos de produção e consumo e revelaram os modos de ocupação espacial das diversas áreas do bairro. Em alguns locais o grupo abriu um restaurante temporário que processou os alimentos encontrados ofertando a trabalhadores (Figura 2), moradores e transeuntes. As receitas criadas usaram os produtos de uma área delimitada (200x200 metros quadrados) em torno do local do restaurante. O restaurante funcionou em diferentes localidades (trailer, loja/casa, fabrica, salão de festas e rua sem saída), com alimento servido ao público, em geral relacionado a uma das áreas pesquisadas do bairro (Figura 3). Cada prato se tornou um mapa revelador dos locais, informando a sua produção, mas também a escassez e a ausência.

Qual efeito essas ações podem gerar na comunidade? Haverá mudanças nos modos de produzir, consumir e construir o espaço do cotidiano nas práticas locais após as interações? Os projetos dos dois grupos criaram modelos experimentais a partir dos elementos existentes em diferentes contextos, um tipo de ecologia local tendo como objetivo o envolvimento das pessoas, das suas produções e necessidades. Os moradores contaram sua relação com o entorno próximo e longínquo, comentaram acerca dos ecossistemas rurais e urbanos e suas realidades sociopolíticas, através das noções de proximidade e acesso. As ações engendraram processos, produtos, circuitos e redes que possibilitaram formular sistemas inexistentes, promovendo outras relações espaço-temporais e situações em que as relações sociais são projetadas e confrontadas.

Os espaços dos restaurantes e cozinhas foram concebidos como espaços sociais, lugares de encontro entre o privado e o público, o aberto e o fechado, o móvel e o estático, o agrário e o urbano. A comida e o ato de se alimentar enfatizam a interação entre as pessoas e a participação nas atividades propostas, transformadoras, capazes de produzir novos significados, além de expor as noções de comunidade e potencializar reflexões coletivas sobre a vida. O restaurante no espaço privado e a cozinha que publica a produção de alimentos dos quintais não participaram somente de processos metabólicos e digestivos dos seus frequentadores, mas também, da transformação e sustentação de uma nova dimensão social.

Os trabalhos reivindicam a soberania alimentar e questionam o controle de empresas multinacionais como Monsanto e Cargill e grandes franquias de supermercados que determinam e monopolizam o que chega a nossas mesas. Eles divulgam alternativas em forma da comida local e de alimentos com origens conhecidos. A ideia de soberania alimentar se relaciona com movimentos entre as configurações existentes, inclusive de um movimento social. De onde vem a nossa comida? Vamos ao supermercado e compramos alimentos embalados, prontos para o consumo, mas quais pesticidas, fertilizantes, adubos químicos foram neles utilizados? Os supermercados com seus longos corredores, inúmeras prateleiras e balcões frigoríficos, são organizados em setores de higiene, lacticínios, verduras, frutas, dentre outros. Temos novos super- e hipermercados cada vez maiores, onde podemos comprar produtos higienicamente embalados, *junk food* coloridos, frutas e verduras atraentes. Vendem-se produtos pa-

dronizados, sem grandes variações regionais ou sazonais, anunciados nas propagandas de televisão, tanto para as pessoas com maior poder aquisitivo, como para aqueles menos afortunados que se aventuram para chegar aos grandes revendedores sem veículo próprio. Mas parece que o direito de consumir os mesmos produtos estabelece o fim dos velhos dilemas sociais. Teoricamente, todos podem comprar as mesmas delícias do consumo.

Os supermercados se alastram para além dos centros urbanos, em áreas cada vez mais rurais, levando a uniformidade alimentar também para essas áreas. Reorganizamos os nossos hábitos alimentares a partir das ofertas e produtos anunciados. Passeamos acompanhados pela música ambiente dos corredores imaculados e das prateleiras organizadas. Esquecemos o mundo externo e compramos "food from nowhere", alimentos produzidos em escala global. Os trabalhos criam uma comida de algum lugar. São estabelecidos pequenos desvios nas políticas e economias e condicionamentos alimentares. As diferentes ações culinárias sustentam um modelo para a autogestão nos diversos processos da produção de alimentos no qual os procedimentos são negociados. Trata-se de ações que discutem a responsabilidade sobre a realidade compartilhada.

No Brasil as redes de produção, distribuição e consumo dos alimentos visam menos à sustentabilidade e acesso aos alimentos, que ao estimulo do comércio. A distribuição de comida gratuita está normalmente restrita a instituições religiosas ou filantrópicas que tentam atenuar as condições de extrema desigualdade social e alimentar. Os trabalhos intervêm e redesenham as relações da produção, da distribuição e do consumo de alimentos, criando conexões possíveis que envolvem processos e redes numa escala local.

Figura 1. Thislandyourland, *Cozinha temporária* – mapeamento da produção local, Jardim Canada, 2012. (Acervo do grupo).

Figura 2. Thislandyourland, *Cozinha temporária* – intervalo com chá, Jardim Canada, 2012. (Acervo do grupo).

Figura 3. Thislandyourland, *Cozinha temporária* – omeletes de ovo de pato com chuchu no trailer da *Águeda*, Jardim Canada, 2012. (Acervo do grupo).

DUALIDADE VIDA E MORTE: TRANSITANDO ENTRE LINGUAGENS

Kárita Gonzaga (FAV / UFG)

Introdução

O que se propõe neste artigo é pensar sobre o trânsito entre diferentes formas de representação, relativas a um tema comum em quatro trabalhos artísticos desenvolvidos por meio de fotografia, instalação e performance, tomando-se como ponto de partida a ordem de produção desses trabalhos, no período compreendido entre 2007 e 2011.

Nesta proposta, interessa-nos a tensão que se estabelece na abordagem da dualidade vida e morte, a questão da existência efêmera e a denúncia da fragilidade do corpo. Por meio de imagens e códigos referentes às cerimônias de velório do ocidente e de elementos que fazem alusão ao tempo e ao que se torna perecível diante dele, os quatro trabalhos aqui apresentados referem-se a um mesmo tema comum utilizando-se de linguagens diferentes.

Sobre as linguagens e os trabalhos artísticos

O primeiro desses trabalhos, intitulado “Retratos Silenciosos”, é uma série de fotografias realizadas por meio de um processo de experimentações plásticas, que se pautaram por assumir composições em que se mesclam imagens referenciadas na idéia da morte: corpos sem vida; fotografias antigas de pessoas desconhecidas; imagens de cemitérios; sangue e matérias desgastadas, e que posteriormente foram manipuladas em um software de tratamento e edição de imagens.

A fotografia é abordada por Machado (1991) como base tecnológica, conceitual e ideológica para outras mídias contemporâneas. Esse autor, vê as estratégias semióticas como meio para compreendê-la e definí-la, de maneira a suscitar uma outra possibilidade considerando-a em sua natureza simbólica, mesmo possuindo um grau de indicialidade e iconicidade sempre presente.

As diversas transformações pelas quais a fotografia passou até ser adotada pelos artistas, tanto no seu surgimento como atualmente através dos processos digitais, suscitam novas questões que nos obrigam a repensar o que antes se acreditava sufi-

ciente para explicar e corroborar práticas comuns. Em conformidade com Machado, o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, no sentido de rever as explicações que até então sustentavam nossas práticas e teorias. (MACHADO, 1991, p.1)

Observando ainda a condição da imagem científica, faz-se pertinente abordar uma outra questão que, do ponto de vista de Couchot (2003), está na origem das imagens digitais ou numéricas, também constituintes do processo de construção do objeto de estudo desta pesquisa. Essa natureza numérica do processo é o que possibilita operar as fusões entre imagens tomadas em diferentes lugares e situações na composição deste objeto de estudo.

Aqui se estabelecem as relações teóricas que o processo de criação dessas imagens põe em jogo, a fotografia sai "do domínio do "isso foi" de Barthes para entrar no domínio do "isso pode ser" do numérico" (RAUSCHER, 2005, p.290). É justamente a potência do numérico que torna possível o conjunto de imagens aqui constituídas. A imagem como símbolo permite ampliar significados.

Na produção de "*Retratos Silenciosos*", apóia-se em recursos computacionais para manipulação fotográfica, busca-se estabelecer algumas reflexões em torno do corpo, sua efemeridade e fragilidade, compreendendo a fotografia como um meio de expressão de inquietações subjetivas com relação à morte, um enfrentamento diante da angústia e da relação conflituosa do homem ocidental com a morte.

O corpo humano dissecado, que é um objeto servindo de estudo para contribuições à ciência, impregnado de todos os cortes, dilacerações, mutilações, corpo muitas vezes despedaçado mergulhado em formol, é quase invisível nas imagens sobrepostas, mas é um elemento de extrema importância no que diz respeito à sua condição diante das vicissitudes a que está sempre exposto.

As fotografias antigas encontradas em pertences perdidos de uma pessoa morta, são a imagem do que já foi. Há uma apropriação dessas fotos, das "memórias" de pessoas desconhecidas, e com isso há uma (re)significação dessas imagens. As pessoas ali retratadas passam a representar de modo metafórico o ser humano, não alguém especificamente, com uma identidade conhecida. A identidade delas jamais será revelada, assim mantém-se a aura de mistério que paira em torno delas.

Além da apropriação, essas imagens são "refotografadas" e impressas para conseguir uma maior dimensão e qualidade da resolução, em seguida são banhadas com sangue, interfere-se manualmente e fotografa-se novamente. É uma maneira de recodi-

ficar a imagem. Ao “refotografar” com câmera digital essas fotos antigas, elas são inseridas no mundo das imagens numéricas mencionadas anteriormente. Ao manchá-las com sangue, coloca-se este sangue em um lugar que não é o seu, o sangue também tem significados simbólicos e particulares.

Se pegarmos como referência o termo no dicionário de símbolos, encontraremos a conceituação de que “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida [...] participa da simbologia geral do vermelho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.800). Assim, o sangue nas fotografias permanece em destaque e sua cor é preservada, o vermelho na simbologia é considerado:

> universalmente como o símbolo fundamental do princípio de vida [...] e no paganismo possui também uma significação fúnebre: a cor púrpura tem relação com a morte. Porque esta é, com efeito , a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado significa a morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p..944)

Além desses elementos os fragmentos de cemitérios presentes nas imagens reforçam a ideia de fim, de destino dos corpos materiais, depósito dos restos corporais, da matéria inerte. É também um ambiente impregnado de muitas memórias.

Figura 1 e 2. Sem título. Da série “Retratos silenciosos”. Fotografia. 2007.

“Invólucro”, realizado em 2008, trata-se de uma instalação que, por meio da construção de uma mortalha , ocupa por inteiro o espaço expositivo no qual as pessoas circulam e compartilham de sensações proporcionadas pela exploração dos sentidos; tato, olfato e visão, no intuito de direcionar o expectador a (re)construir significados e impressões particulares relativos à dualidade vida e morte. Para isso, foram utilizados tecidos e flores que possivelmente remetem aos velórios realizados no ocidente. Invólucro. “Tudo que serve para *envolver*; envoltório.” (FERREIRA, 1977, p. 276).

No presente trabalho, esse conceito é essencial, pois a intenção de explorar as sensações do expectador depende principalmente do *envolvimento* com todos os elementos da obra. Os véus brancos, suaves e leves que tocam todo corpo que caminha entre eles, e caminha também sobre o toque macio do piso branco. Branco como as flores que perfumam o ambiente e que, por sua vez, são brancas em meio a névoa provocada pela sobreposição da transparência dos véus. Névoa que *envolve* o olhar e nega-nos o conhecimento do que nos aguarda no fim.

Invólucro também é a mortalha, “vestidura que *envolve* o cadáver que vai ser sepultado” (FERREIRA, 1977, p.323). E as flores ornamentam a mortalha e a morte, e representam muitas vezes as almas dos mortos segundo algumas culturas. Aqui são utilizados crisântemos brancos, muito comuns em velórios de algumas regiões do Brasil.

O véu que é usado como *envoltório* do corpo sem vida remete, à expressão *tomar o véu* significa separar-se do mundo. Pode estar ainda relacionado à aparência que é suavizada quando o corpo é envolvido neste véu. No trabalho, à medida que caminha o expectador retira o véu e vai descobrindo o que vem em seguida mas velando o que ficou para trás.

A cor branca é explorada simbolicamente de acordo com o sentido de que se coloca às vezes no início e, outras vezes, no término da vida como valor ideal, sendo o término da vida um momento transitório, situado no ponto em que se unem o visível e o invisível... Portanto, o branco na sua totalidade pode ser considerado como uma cor de passagem. É a cor da mortalha na simbologia de algumas crenças. E ainda tenta provocar no expectador o efeito do silêncio absoluto.

Passagem é uma palavra que resume boa parte do trabalho, e está presente de várias formas. A *passagem* que é criada pelos véus, a *passagem* da vida para a morte, a *passagem* para o desconhecido, *passagem* do corpo para a terra, que absorve o ser e o conduz à ausência, ao vazio, ao desaparecimento da consciência.

O ambiente criado em *Invólucro* é envolto de certa “beleza” e suavidade na intenção de trazer o expectador para o interior da mortalha e provocá-lo com as próprias sensações, com a sua própria reação do desconhecido, da morte como encerramento da vida, a mudança no curso das coisas. A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa, e traz em si um aspecto perecível e destrutível da existência. Pode ser um ambiente tranqüilo, porém perturbador, ameno porém, angustiante. Angustiante como o mistério da morte se faz sentir.

O terceiro trabalho, “No fio da navalha” de 2009, consiste em uma instalação composta por impressões em tecido branco e fotografias que instaladas, dialogam entre si e com o espaço, para propor reflexões sobre o corpo, mais especialmente o corpo feminino, ligado fortemente à concepção da vida humana.

Figura 3 e 4. Invólucro. (Instalação) 2008

O sangue que surge por entre as pernas e escorre em fios pela fenda do corpo, traz consigo uma potência devastadora. Potencializa o corpo doente. Algo vital para o corpo feminino o torna frágil, vulnerável, impotente causando-lhe doença.

Dentro desse corpo habita a vida, mas ao mesmo tempo esse mesmo corpo traz consigo um indício de "não vida" de "não fecundado".

O tecido que absorve o sangue pode ser uma tentativa de guardar o vestígio da vida que na verdade não permanece ali. Uma tentativa desesperada, acompanhada da dor e da solidão, de absorver, de armazenar algo que já não se pode mais.

O vermelho sobre um branco absorvente, um corpo que se fecha num quarto recolhendo as gotas que jorram com uma força que debilita o corpo.

Apesar de denotar uma situação tão secreta, intima e solitária, ao mesmo tempo expõe o corpo comunicando sua fragilidade.

Momentos de pausa, enfrentamento, angústia, uma realidade à parte, escondida, paralisada, envolta pelo silêncio do próprio corpo, à espera do que ele pode oferecer como matéria. À espera de conter um fluxo descontrolado que luta para ser expulso. O corpo quase inerte se aquieta, sofre, se debruça, se abre e deixa sair o sangue quente marcando o branco silencioso.É a percepção da vida e da presença da morte na corrente incontida que jorra.

As marcas deixadas no branco tecido, revelam o corpo que mesmo sem vigor resiste. Novamente encontra-se a presença de elementos comuns aos trabalhos mencionados neste texto.

Figura 5 e 6. "No fio da navalha". 2009. Sala de Exposições da UFU.

O quarto trabalho "*Vanitas Urbana*" é uma performance realizada em espaço público, com o intuito de provocar os transeuntes proporcionando uma resignificação de códigos sociais, ritos e costumes, por meio do contato visual com formas comuns ao cotidiano ocidental, relativas às cerimônias realizadas nos momentos que sucedem a morte humana.

Por meio de elementos como as flores, presentes também em "*Invólucro*", busca-se provocar as pessoas que transitam pelas ruas, interferindo no espaço, provocando um desvio, uma interferência no trânsito comum do dia a dia.

Ao carregar uma coroa fúnebre nas costas, e caminhar pelas ruas da cidade busca-se compartilhar com o outro, a própria experiência, e quando se oferece ao transeunte uma flor retirada da própria coroa propõe-se dividir metaforicamente com o outro, o peso incômodo. Segundo Bourriaud, "A noção de *inclusão do outro* não é somente um tema. Ela é absolutamente essencial para a compreensão formal do trabalho." (Bourriaud, 2009, p.73)

Em "*Vanitas Urbana*", busca-se por meio das flores, um dos elementos constantes do repertório habitual das vanitas da antiguidade, uma versão contemporânea de questionamento da condição humana, do corpo que é perecível, da morte que a tudo destrói, independentemente do recorte moral.

Segundo Calheiros:

> as VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica [...] a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença colectiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. (CALHEIROS, 1999, p.1)

Figura 7 e 8. Vanitas Urbana. 2011.

O conceito ressurge nesse trabalho resignificado, e por meio da performance, projeta o ato de encontro entre artista, obra e espectador, atravessando o cotidiano, interferindo em um fluxo, em uma rotina. Nesse caso, pode se encerrar com um trecho de Bourriaud: "a obra de arte se desenrola no tempo do acontecimento para um público *chamado* pelo artista." (BORRIAUD, 2009, p.41).

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional.*Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CALHEIROS, Luís. Entradas para um dicionário de estética. *Revista Millenium do Instituto Superior Politécnico de Viseu.*nº 13, 1999. Disponível em: <http:// www.ipv.pt/millenium>. Acesso em: 10 jun. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; *Dicionário de Símbolos*:(Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte:* da fotografia à realidade virtual. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do Conceito. *Revista Studium* nº 02, 1991. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/02/index.html>. Acesso em: 21 nov.2008.

RAUSCHER, Beatriz. B. S. *Imagens do corte: desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas.* Porto Alegre: UFRGS , 2005, p. 290.

SANTAELLA, Lucia. *O Que é Semiótica.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

Territórios entre espaços e memória

ATLÂNTICA: FICÇÕES EXPERIMENTADAS E CARTOGRAFIAS POÉTICAS

Leandra Lambert (UERJ - Grupo de pesquisas Arquivar – Ateliê na Bhering)

Apresentação

Atlântica se faz na escuta-caminhada e na fabulação das três Atlânticas: o Oceano Atlântico, imensa fronteira líquida entre Brasil, Portugal e África; a Mata Atlântica, rico ambiente largamente devastado, que vem perdendo suas populações humanas, animais e vegetais desde o início da colonização; e a Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro, localidade urbana que é capaz de reunir caoticamente os mais diversos elementos pertinentes à história brasileira.

O foco atualmente está na Avenida, mas já foram feitas incursões à Mata e ao Oceano. Comecei realizando "derivas dos sentidos" pela Avenida. Minha ação consiste em sair de casa, em Copacabana, portando um pequeno gravador com microfones escondidos em uma mochila, um caderno e uma pequena câmera sem visor. Não há caminho certo: o território é a Avenida, mas me guio principalmente pelos sons, por estímulos múltiplos, buscando o estranhamento e o reencantamento no próximo e cotidiano. Isso cria um percurso um tanto caótico e errante, que foge à lógica, à pressa, à linha reta. Procuro ínfimos blocos afetivos: pedras, restos, cacos, ruídos, conversas, gestos, frutos de coletas concretas e fictícias, imagens, palavras. Imagino desenhos intersensoriais dessas derivas. Faz-se assim a ficção experimentada, a cartografia poética, o testemunho íntimo da rua, o percurso-relato.

As derivas levam a desdobramentos, a uma busca por diferentes meios de produzir memórias, recriar e fabular a experiência, para que esta possa ser, de alguma forma, compartilhada. As caminhadas podem se transformar em mapas e atlas, em músicas, anti-músicas e fragmentos narrativos orais, em vídeos, diários de bordo e álbuns de fotos, em desenhos, escritos e coleções de coletas imaginárias.

Processos

Os processos articulam-se em torno da experiência da paisagem vivida e caminhada, segundo um método hodológico, em movimento de investigação e descoberta tanto de

lugares desconhecidos quanto de localidades banais e cotidianas. A paisagem, aqui, é considerada em termos de espaço humano coletivo, lugar criado ou transformado por e para uma comunidade, "uma realidade tridimensional concreta e compartilhada" (Jackson, 1984, p.5); mas também como experiência subjetiva e potencialmente ficcionalizável por cada membro desta comunidade. Como observa Jackson (1984, p.11), mesmo a paisagem mais simples e desinteressante contém elementos que escapam a padrões e explicações rápidas, elementos que guardam mistérios; e a mais estranha das paisagens ainda conserva elementos facilmente reconhecíveis e compreensíveis. A partir de múltiplos jogos de reconhecimento e estranhamento se desenvolvem meus trabalhos.

Em um dos desdobramentos processuais e metodológicos adotados recentemente, a cada caminhada uma fotografia é escolhida para que seja transformada em uma sequência de desenhos, em crescentes graus de diferenciação. Os desenhos passam por uma progressão descontínua rumo à complexidade ou à simplificação, afetados por diferentes estágios de entropia, de desordem e reordenação, até que atinjam um estado completamente transformado. As imagens iniciais chegam ao desaparecimento por diferentes caminhos, seja por processos de *eliminação* ou de *acúmulo*. Os processos de *eliminação* podem se dar pela gradativa simplificação dos desenhos a poucas linhas secas, até que reste apenas uma folha em branco com marcas sutis; pelo desbotamento e apagamento da cor das imagens; e pelo desgaste do papel ou das outras superfícies por meios corrosivos, por água, fogo ou atrito. O *acúmulo* ocorre com sucessivas camadas de papéis opacos e translúcidos, tecidos, areia, tinta, cola, poeira e outras matérias, até que se perca a visibilidade da imagem de origem; e na superposição insistente de linhas e outros elementos gráficos, aproximando o desenho do negro total. (Figura 1)

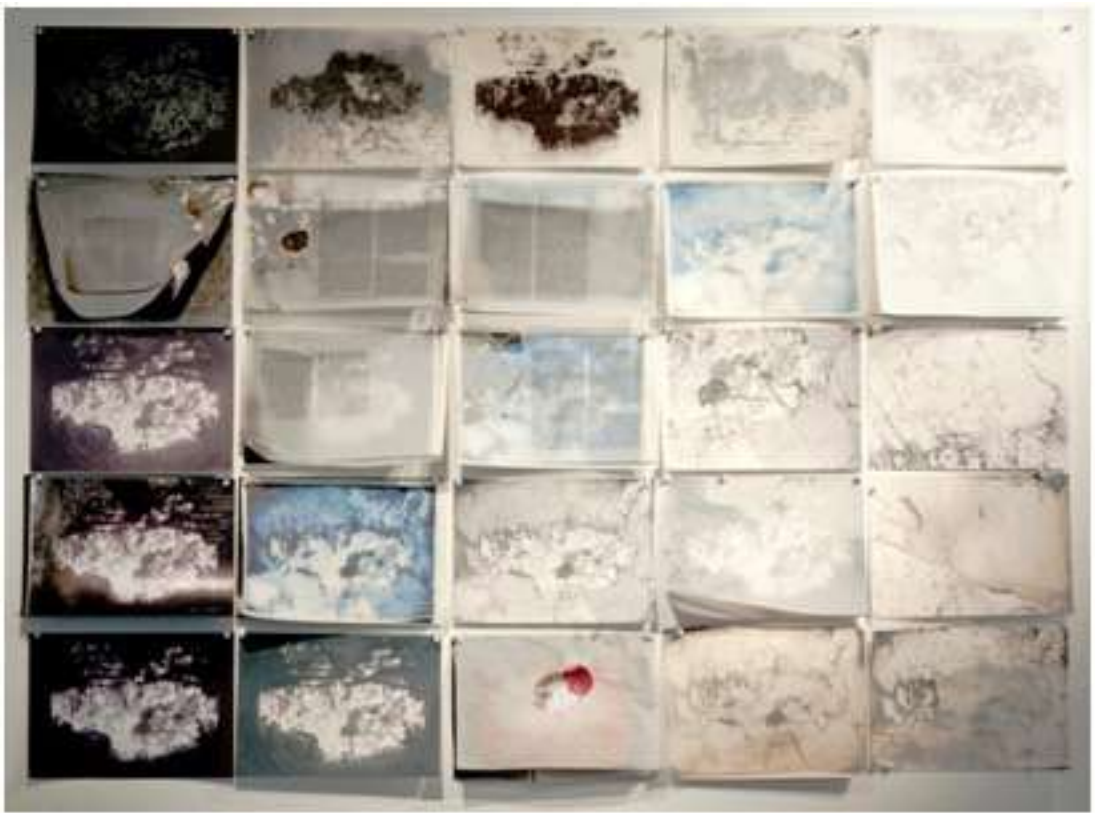


Figura 1. "A Noite quando cai nunca é mesma", da série "Atlântica", autoria e acervo da artista, 2011-2012.

Essa dinâmica de eliminação e acúmulo remete ao metabolismo e aos sistemas complexos, aos processos de alimentação, incorporação, excreção, fluxo de energia e destruição-transformação presentes em todo ser vivo. Dessa forma refere-se, também, a questões do consumo, da economia e da ecologia. Há, ainda, uma relação com o geográfico e o geológico: fragmentos da paisagem caminhada ressurgem em minúsculas mas efetivas escavações, sedimentações, arquiteturas e erosões na fina superfície dos papéis e pequenos objetos, relativizando escalas, profundidades e dimensões, micro e macro, horizonte e verticalidade.

No ato de desenhar a partir de uma foto que foi feita em filme, revelada e ampliada dias ou semanas depois, cria-se uma relação mais íntima e problematizada da experiência direta com a distância, o tempo, a memória, o esquecimento, a mediação e a ficção. Um percurso se refaz e se recria. Percebo outros aspectos e poéticas da imagem que fotografei e, nos caminhos de grafite, nanquim, carvão e fogo traço fragmentos textuais que são escritos nos desenhos, nas pedras soltas da Avenida Atlântica, em pequenos objetos coletados, lembranças que são uma espécie de *souvenir* distorcido, papéis, vidros, latas. A memória inevitavelmente imprecisa dos sons e de seus caminhos também gera desenhos e ficções, outras camadas de sentidos. Lembrar sempre é fabular. As lembranças "quando protegidas pelo esquecimento, conservam sua força, correm perigo, como tudo o que é vivo." (Adorno, 1951 apud Danziger, 2012, p.55).

Um aspecto que vem ganhando maior ênfase é a relação caminhada-desenho-sonoridades. Busco desenvolver formas emergentes de escrever e desenhar sons no espaço do papel – e de outras superfícies - conforme sua difusão no espaço ambiental percorrido. Elaboro modos alternativos e pessoais de notação sonora, partituras desregradas que depois podem servir de referência para a elaboração de ambiências sônicas – nunca fiéis às originais. A essas formas de anotar e desenhar sons eventualmente também juntam-se outras sensações e sentidos, no desejo de dizer toques, sabores e cheiros, de provar o impossível. Nestes desenhos sonoros e notações intersensoriais existem dinâmicas e relações entre movimentos e espacialidade, grafismos e palavras, pontos e linhas de fuga, espaços e silêncios, ruídos e riscos, impurezas e texturas, o claro e o escuro como som e como imagem. Escutar o áspero e o macio, a superfície e a profundidade, ouvir nos poros os abismos da pele.

Nessas caminhadas pelas atlânticas há também o desejo de chegar ao outro através de ações no espaço público, a intenção de criar territórios vivos em fluxo. Procuro valorizar o acaso e a voz do diferente em dinâmicas descontinuidades entre o conceitual, o sonoro, o visual, os outros sentidos. Saber ouvir é elemento fundamental na produção de subjetividade e favorece uma maior abertura e disponibilidade a experimentações e múltiplos processos e relações com o outro, o ambiente, a exterioridade, na prática e na construção de uma escuta atenta e expandida. O som aproxima, provoca trocas e interações, cria lugares, "eventos espaço-temporais"; "esculpe micro-geografias do momento" e, em sua *promiscuidade*, gera compartilhamentos públicos *e* intimidade. "O conhecimento auditivo é não-dualista, baseado em empatia *e* divergência". Segundo LaBelle a escuta pode ser, assim, considerada como uma questão central, organizadora e paradigmática da nossa época (LaBelle, 2011).

Após estas caminhadas guiadas pela escuta - e as silenciosas retiradas que as seguem - coloca-se um outro momento, em sucessivos ciclos que se inter-relacionam: parte do que foi coletado retorna à avenida, transformado. Pode ser a difusão de uma

composição musical feita a partir das gravações, uma pedra portuguesa escrita (Figura 2), um manuscrito em uma garrafa, um ritual solitário, uma ação coletiva, "uma multitude de eventos diminutivos, anotados e potencialmente relembrados." (Peters, 2002, p.17). Tais processos se repetem em relação aos espaços da Mata e do Oceano, considerando a irredutibilidade de suas diferentes e complexas dinâmicas.

Figura 2. "I keep the sound of your steps/Guardo o som dos seus passos I", da **série «Atlântica», autoria e acervo da artista, 2012.**

Ficções experimentadas, cartografias poéticas

Em *Atlântica* os movimentos se fazem em corpos desviantes, paisagens a deriva e cartografias sensoriais. São passagens, encontros e embates que constroem poéticas do estranhamento, de alteridade, da fantasia concreta, das distâncias e impossibilidades vivenciadas, do abismo cotidiano nas superfícies caminhadas. Busco a ressignificação do gesto e do corpo em trocas, atritos e desvios. Traço ficções misturando lembranças, histórias, mitologias, invenções. Imagino pequenos anti-monumentos trágicos em memória das vítimas dos genocídios coloniais, fragmentos épicos deslocados, em transformação. Como método, algo próximo da *fabulação*, as *ficções experimentadas*.

A ficção clássica, segundo Deleuze, pretende possuir veracidade, adquirindo uma função autoritária e conformista, com pretensões de ser espelho moral do real. A *fabulação* age de outra forma: implica em uma constante passagem entre o real e o fictício. É a "potência do falso", baseada em uma alteridade que remete à frase "Eu é

um outro", de Arthur Rimbaud: "…uma narrativa de simulação que destrona a forma narrativa veraz". (Deleuze, 1990, p.186). O que chamo de *ficções experimentadas* se aproxima desse conceito: são fragmentos em que há sempre um atravessamento entre a realidade concreta, transbordamentos do inconsciente e uma imaginação que propositalmente mistura fatos cotidianos, histórias e mitos. Não há intenção de veracidade. Procuro o fictício que surge de um real vivido e depois contado de diferentes formas, em uma costura de vários recursos, em relatos que surgem de uma mistura de experiência e invenção "...o real e o imaginário tinham de ser superados, ou mesmo intercambiar-se: um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real" (Deleuze, 1997, p.88).

Estes mapeamentos atlânticos, feitos de movimentos e impressões, delineiam-se como uma "arte-cartografia, que repousa sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem", arte que "ordena caminhos, ela mesma é uma viagem" (Deleuze, 1997, p.89). Mas estes mapas não definem apenas itinerários, mas também intensidades, afetos, devires, tudo o que faz os espaços e paisagens existirem como tais, o que pode transformar aquilo que Marc Augé (1997) chama de "não-lugar" em um "lugar", ainda que seja não um lugar de origem, mas de deslocamentos. Desse lugar de deslocamentos é que são feitas cartografias e atlas imaginários de memórias em dissolução, mapas trágico-mnemônicos ou irônico-oníricos (Figura 3).

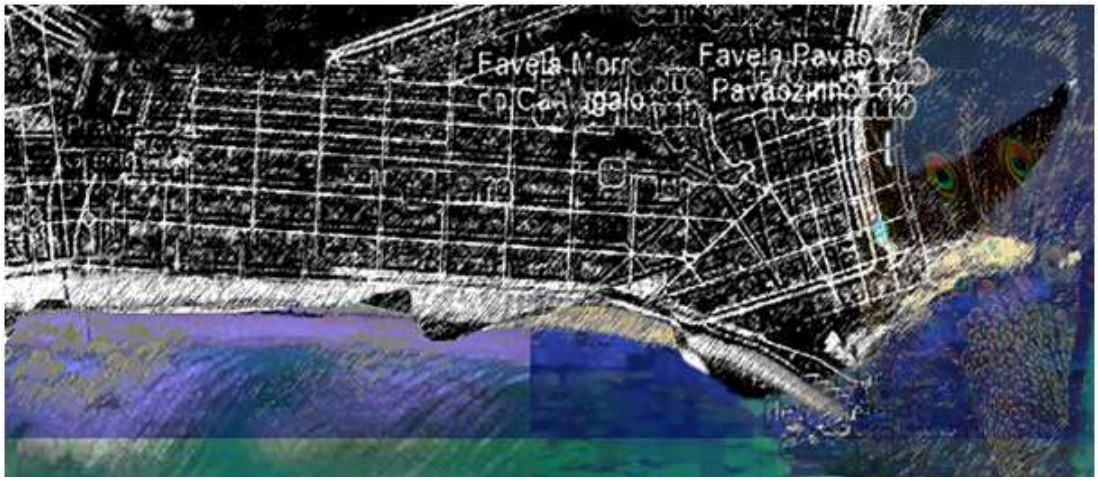


Figura 3. "Mapa irônico-onírico I" (detalhe), da série "Atlântica", autoria e acervo da artista, 2011.

Trata-se de explorar os ambientes, os meios, as paisagens urbanas e "naturais", as misturas dos caminhos, e "um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo e rua e suas matérias, [...] seus barulhos..." (Deleuze, 1997, p.83). Através de *cartografias poéticas*, procuro modos de fazer sentir qualidades, substâncias, potências e acontecimentos de paisagens que não foram contempladas "de fora", segundo a perspectiva da observação, mas que foram vividas, experimentadas. Michel Serres fala dos meios e das misturas, do mergulho na matéria do mundo: "as coisas nos banham dos pés à cabeça, a luz, a escuridão, os clamores, o silêncio, as fragrâncias, toda sorte de ondas impregnam, inundam a pele. Não estamos embarcados [...] mas mergulhados." (Serres, 2001, p.66). Ou, como afirma Bill Viola (1995, p.253), a substância das paisagens é tanto mental quanto corporal e todas as paisagens esten-

dem-se, na verdade, para dentro de nós, atravessando interior e exterior, ligando nossas existências. Não podemos nos considerar distintos do nosso ambiente assim como uma célula não pode se considerar autônoma em relação ao corpo vivo que habita, corpo vivo que a constitui e que a contém.

Referências

ADORNO, Theodor. In: Danziger, Leila. *Edifício Líbano.* Rio de Janeiro: Art UERJ / Faperj. 2012.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade.* Campinas: Papirus. 1997.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo.* **São Paulo: Brasiliense. 1990.**

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica.* **São Paulo: Editora 34.** 1997.

JACKSON, J.B. *Discovering The Vernacular Landscape.* New Haven/London: Yale University Press.1984.

LABELLE, B. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life.* Kindle version. New York: Continuum. 2010.

PETERS, Steve. *Here-ings: A Sonic Geohistory*. Albuquerque: La Alameda. 2002.

Rimbaud, Arthur. Carta do Vidente. In: Lima, C. ed. *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ/ Comunicarte. 1993.

SERRES, M. *Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados.* Rio: Bertrand Brasil. 2001.

VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house.* Cambridge: The MIT Press. 1995.

Paisagens biográficas - território fronteiriço, memórias biográficas e identidades culturais no processo de criação de pinturas

Marcos Bessa (IESF-Funlec – Instituto de Ensino Superior da Funlec – IAR-Unicamp

Quatro artistas plásticos sul-mato-grossenses – Wega Nery (1912-2007), Henrique Spengler (1958-2003), Jorapimo (1937-2009) e Ilton Silva (1943) – retrataram em "paisagens" o *locus* cultural fronteiriço Brasil-Paraguai-Bolívia.[1] Nery se valeu mais da ideia de "Paisagens Imaginárias" – título de uma série da artista ilustrada aqui pela reprodução da obra "*Verde Que Te Quero Verde*" na (figura 1), já Spengler abstraiu a paisagem em pinturas geometrizadas conceituando uma opinião de paisagem particularmente partindo da iconografia indígena da etnia *Kadiwéu* como pode ser percebido na (figura 3), Jorapimo se valeu de um certo realismo estético claramente percebido na sua pintura de paisagem pantaneira mostrada na (figura 2), enquanto Silva se vale ainda de "traços" "bugrescos" da cultura sul-mato-grossense das fronteiras Brasil-Paraguai e Brasil-Bolívia – aqui posto sem sentido dicotômico ou preferencial – extraindo traços "bugres" dos sujeitos transeuntes desses espaços geo-culturais, para, cada um à sua maneira artístico-cultural, fazer da paisagem sul-mato-grossense pinturas "retratos" dos sujeitos e do espaço *geoistórico* cultural.

Esses artistas, propositalmente selecionados, Nery e Jorapimo – nascidos na cidade de Corumbá-MS – produziram e tiveram suas poéticas, memórias e identidades constituídas pelo território híbrido da fronteira Brasil-Bolívia: lembramos que a cidade de Corumbá se localiza do outro lado a fronteira, situando-se à margem oposta ao Brasil do Rio Paraguay. A cidade de Corumbá, mais conhecida como a Cidade Branca pela sua riqueza mineral em Calcário, divide, juntamente com a cidade de Ladário, o trânsito entre brasileiros e bolivianos em sua maioria, mas é uma grande detentora de pessoas de outras localidades do Brasil atraídas tanto pela beleza do Pantanal, quanto pelo ofício da Base do Serviço da Marinha Brasileira.

Henrique Spengler, outro dos artistas que ilustram minhas discussões, vai se estabelecer na cidade de Coxim, que fica situada mais ao norte do estado de Mato Grosso do Sul – aproximando-se mais dos limites nacionais brasileiros de MS com Goiás e Mato Grosso. O artista, que fora tido como um intelectual naquela região, foi um ativista cultural e professor em várias instâncias do ensino naquela cidade. Sua poética artística nas diferentes práticas – escultura, pintura, literária entre outras – baseia-se completamente nas cores e formatos identitários da tribo indígena *Kadiwéu*, hoje pra-

ticamente extinta em MS. Coxim, cidade onde está localizado o único memorial em homenagem ao artista, é uma região reconhecida pela fartura na pescaria, atrai um grande público oriundo de várias regiões do Brasil para a sua Festa do Peixe e para a Festa do Divino, realizadas anualmente.

Figura 1. Esquerda. Wega Nery, Verde Que Te Quero Verde, 1985 - Óleo sobre tela, c.i.e. 50 x 60 cm - Reprodução Fotográfica Leonardo Crescenti Neto. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Figura 2. Direita. Jorapimo, *s/t*, s/d.
Disponível em: http://www.riosvivos.org.br/#

Finalmente, Ilton Silva que é nascido na cidade de Ponta Porá – que faz fronteira com o Paraguai e que tem a maior concentração de sujeitos reconhecidos pelo termo pejorativo de *bugres* que é traduzido na poética do artista pelas caras quase sempre negras e alegres (figura 4) (termo adotado por quase todo sul-mato-grossense ao referir-se a índios, paraguaios e bolivianos que cruzam as fronteiras e limites do estado) – região que talvez caracterize melhor a relação de um "contrabando cultural" entre as diferentes culturas dos dois países. Há nessa região de fronteira, Brasil-Paraguai, um intenso tráfego de mercadorias (de todas as naturezas) e sujeitos, considerando a existência de um fervoroso mercado de importados de diferentes localidades do mundo e, por conseguinte, de diferentes indivíduos vindos de quase todos os lugares do Brasil. Ponta Porá ainda se caracteriza pelo velho ditado de pertencer à região "onde o Brasil foi Paraguai". Ali foi palco da famosa Guerra do Paraguai (1864-1870).

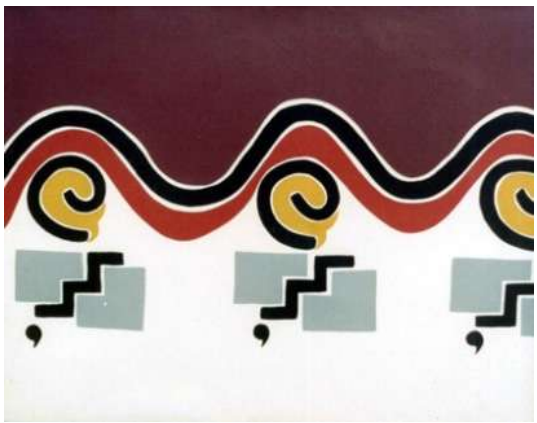


Figura 3. Henrique Spengler, s/i. Acervo do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (Marco). Disponível em: http://www.pantanalnews.com.br/contents.php?CID=63188

Figura 4. Ilton Silva. Pintura da *Série Itaúna.* Disponível em: www. iltonsilva.com.br

É preciso ainda situar o leitor, mesmo que brevemente, na história de Mato Grosso do Sul: dividido política e geograficamente do estado de Mato Grosso em 1977 está entre os estados da região Centro-Oeste do Brasil. Faz fronteira internacional e praticamente cega (cerca de 70 km quase sem fiscalização militar, exceto em determinados e poucos pontos) com o Paraguai e a Bolívia; no caso da fronteira com o Paraguai, apenas uma avenida nominada de *Internacional* é o marco divisor entre os dois países. Já em relação à Bolívia, ainda existe uma espécie de portal de passagem. Mato Grosso do Sul faz limite nacional com outros cinco estados da federação brasileira: Paraná, Goiás, Mato Grosso, São Paulo e Minas Gerais; esse último é responsável pela *fundação* de Campo Grande, a capital de MS. A imagem do mapa geográfico do Estado (figura 5) mostra bem a localização das cidades onde estiveram situados nossos artistas, bem como as fronteiras internacionais e os limites nacionais de Mato Grosso do Sul.

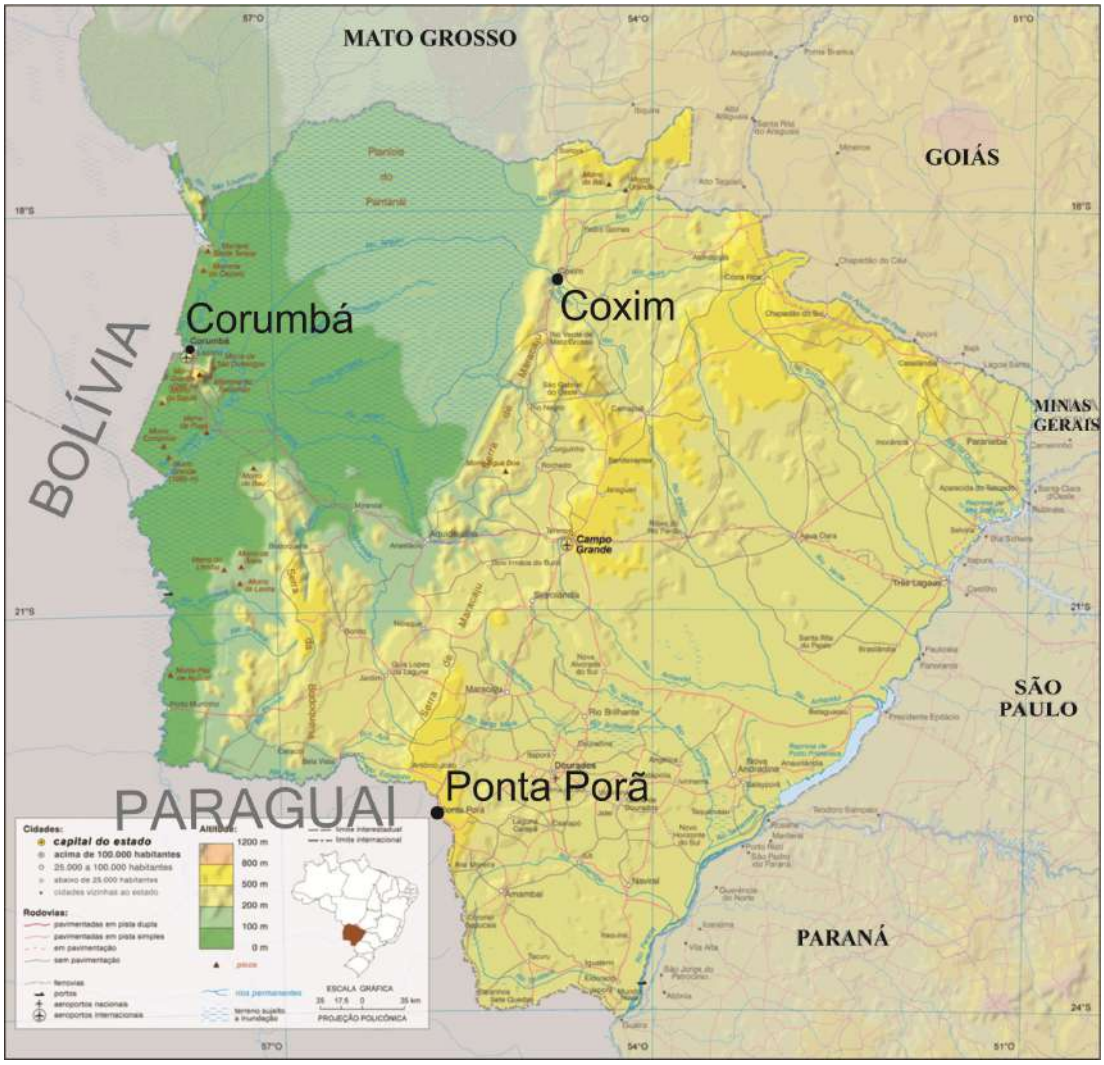


Figura 5. Mapa do Estado de Mato Grosso do Sul – com sinalização feita pelo autor deste trabalho de localização das cidades onde estiveram situados os artistas tratados neste. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/mapas/imagens/ms_mapa_gde.gif

Respectivamente, Nery, Spengler, Jorapimo e Ilton Silva, fizeram da pintura de paisagem "retratos biográficos" valendo-se do território geográfico fronteiriço; das memórias biográficas e das identidades culturais dos sujeitos dos *loci* geoespaciais culturais de "contatos" fronteiriços com Mato Grosso do Sul, como parte de seus processos de criação pictural. Levando em consideração que a relação geoespacial do sujeito que produz é "retratada" na sua produção artística, bem como a ideia que a crítica biográfica sugere de que, *grosso modo*, o sujeito que produz está cercado em todo o instante e por todos os lados pelas suas memórias e das dos outros, como também se inscreve na produção artística enquanto sujeito repleto de *memórias*, *territórios*, *identidades* e "paisagens".

Jacques Derrida já dissera, em livro publicado, que a memória nunca é da ordem apenas do que se quer expressar. Melhor dizendo, o *recalque* é sempre exposto de um nível às vezes muito mais evidente do que aquilo que não se quer expor. Já afirmou também que *nunca falo daquilo que não admiro*. Essas e outras afirmativas do filósofo vêm *contribuir* com a ideia de que o espaço que forneceu ou que contribui para a criação poética dos artistas sul-mato-grossenses, aqui elencados, são ora do *recalque*, ora do admirado. Ou seja, o poético extrapola o que é de fato enunciado, deixando o recalque ressaltar ao desejo do que é expresso; e quase *nunca* esses artistas transportaram para a tela o que de fato não era da ordem do admirado.

Processos políticos homogeneizantes, identidades nacionais, relações de vizinhança com sentidos pejorativos e hierárquicos, entre outros fatores pré-estabelecidos pelos poderes estatais, também fazem parte do que compõem a poética dos artistas sul-mato-grossenses. Em contrapartida, as paisagens naturais – ainda que não seja essa a tendência deste trabalho – são evidenciadas nas pinturas de alguns dos pintores elencados. Mas o que mais vai me interessar é o processo de transposição dessas relações, conflitantes e não-conflitantes, dos artistas com o *locus* cultural sul-mato-grossense e seus sujeitos nacionais, internacionais, transeuntes e habitantes, passageiros e transponentes dos limites, fronteiras, espaços geográficos e que, por conseguinte, *rasuram* os espaços *geoistóricos* identitário-culturais.

Com caráter eminentemente teórico, prefiro discutir a presença do território fronteiriço, das memórias biográficas (próprias e alheias) e das identidades culturais dos sujeitos sul-mato-grossenses enquanto marcas que *rasuram* (Jacques Derrida) ou provocam uma *fissura* (Alberto Moreiras) nas respectivas pinturas dos artistas em questão. Ou seja, qual é a relação dessa produção artística, aqui nominada de "paisagens biográficas como retratos das identidades e memórias culturais dos sujeitos sul-mato-grossenses", que se deu nas décadas de 1980, 1990, 2000 e se dá na década de 2010, levando em consideração o trabalho de Ilton Silva que está em franca produção, respectivamente, com os sujeitos desse mesmo *locus geoespacial* cultural contemporâneo?

Algumas noções são pertinentes para que me faça compreender da intenção que tenho em relação a essas "paisagens biográficas" como "retratos culturais" das identidades dos sujeitos sul-mato-grossenses nas pinturas desses artistas: primeiramente cabe dizer que a noção proposta pela crítica biográfica, de uma crítica do *bios*, pode-se assim dizer, onde tanto o sujeito que produz, quanto o que observa, quanto aquele que analisa – a crítica –, são sujeitos que participam do processo criativo e do processo poético. Ou seja, os sujeitos no ato de produção (o artista), no ato de observação (o

espectador) ou no ato interpretativo (a crítica) contribuem ou inauguram, cada um a seu modo, processos criativos e poéticos para as "paisagens" observadas.

Apoiado em Eneida Maria de Souza argumentando sobre a crítica biográfica, a partir da relação entre o texto escritural – a literatura – e o *bios* do sujeito, penso a poética na relação da produção pictural dos artistas sul-mato-grossenses: Wega Nery, Henrique Spengler, Jorapimo e Ilton Silva com os sujeitos locais. Esses artistas são tomados nesta leitura, primeiro porque fazem parte do objeto desta pesquisa e, segundo, considerando a ideia de que eles "retrataram" em "paisagens" suas próprias biografias e as dos sujeitos observadores e leitores; as dos lugares "marginais" de onde produzem e as relações entre discursos dominantes e discursos dominados em suas pinturas. Sobre a crítica biográfica, diz Eneida Maria de Souza:

> Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas. A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura [como de toda produção artística] além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção. (Souza, 2002, 111).

Na perspectiva da crítica biográfica, os fragmentos todos que circundam o ato poético de criação são partes da obra. Considera-se as representações locais, culturais e identitárias dos sujeitos envolvidos um fator preponderante para a criação e o fazer artístico do sujeito que cria. No mesmo sentido, como sinalizei, os sujeitos que observam, como os sujeitos que leem criticamente, segundo os postulados crítico-biográficos, também estabelecem processos de criações poéticas com as obras.

Dessa visão de criações, metafóricas ou não (entre o fato e ficção) estabelecidas com as propostas da crítica biográfica, as relações desses sujeitos, voluntária ou involuntariamente, passam a pertencer ao ato poético criativo das obras. Portanto, fragmentos das memórias, dos *loci*, dos lugares geográficos físicos, das relações de trocas culturais entre os sujeitos que passam, os sujeitos que ficam e dos que já foram nas fronteiras e limites das cidades de Mato Grosso do Sul apontadas, são contribuições para as pinturas de Nery, Spengler, Jorapimo e Ilton Silva.

O apontamento feito por Eneida de Souza, ao esboçar a desfragmentação dos limites impostos pelas estruturantes leituras, também sinaliza outra proposta de caminho crítico para as produções contemporâneas. Daí dessa observação, do meu ponto de vista, podemos pensar em novas leituras críticas como *novas epistemologias* (Mignolo, 2003) também para o histórico artístico latino-americano. Portanto, se os limites e lugares críticos, os sujeitos e as poéticas, já podem ser questionados; então é possível estabelecer relações outras na produção artística para compreendê-las enquanto "paisagens biográficas" e "retratos culturais" dos sujeitos com suas *identidades dissolvidas* (Hall, 2006), para melhor compreender o *território fronteiriço, as memórias biográficas e essas identidades culturais no processo de criação* de pinturas dos artistas brasileiros, por exemplo.

Em uma publicação também relativamente recente, um grupo de autores apontou que "se a teoria é imprescindível, ela, por si só, é pobre" (César *et al*, 2011, p.

80) na medida em que as leituras críticas se esbarrem em apenas fazer apontamentos estéticos. Nesse sentido, a memória será sempre da ordem do que deve ser lembrado; negando a afirmativa anterior de Jacques Derrida sobre o *recalque*. Os territórios serão apresentados nas obras apenas do ponto de vista político hegemônico, alterando a minha ideia de que a paisagem biográfica não é um recorte de paisagem natural. Por conseguinte, os "retratos culturais" voltam-se para reprografias documentais de sujeitos unilaterais.

Pensando esses fragmentos de memórias, territórios e identidades, por uma *nova* ou *outra* ótica epistemológica, as poéticas de criações da produção artística nacional, por exemplo, tomam outras visões que ultrapassam leituras estéticas em busca de relações de apadrinhamentos e reconhecimentos de relações históricas. Se continuarmos percebendo que tanto o sujeito que cria e o que observa, quanto os sujeitos que leem essas produções artísticas – como as que aponto – numa visão estetizante, continuaremos contribuindo para catalogar no mal sentido nossas produções e, por conseguinte, nossa poética inscrita como reflexos das produções europeias ou até norte-americanas.

A ideia ou noção de pensar as "paisagens" e os "retratos", como biográficas ou culturais, respectivamente – para além de suas noções conceituais tradicionais – contribui sobremaneira para a elaboração dessa nova perspectiva crítica. Uma perspectiva que toma o sujeito como ponto de partida da enunciação: seja crítica ou de observação, seja de ou como construção poética para a criação. "Agora que as artes visuais, sonoras e táteis se transformaram, ao mesmo tempo, em suas manifestações visíveis e, simultaneamente, em sua constituição como arte, posso fazer as mesmas afirmações"? (Cauquelin, 2007, p. 15).

Nem mesmo a pintura, pensando-a no rastro de Anne Cauquelin, é ou pode mais ser considerada a mesma coisa. Penso isso na medida em que deixo de reconhecer apenas a estética estruturante na produção desses artistas sul-mato-grossenses, para, em medida cultural, perceber as *novas* relações socio-históricas ou *geoculturais*. Se o sujeito colonizado (Mignolo, 1996) passa a ser o cerne da produção artística, não posso mais me valer de teorias que nos pensem da ótica do colonizador europeu, cujo olhar é eurocêntrico, excludente e moderno demais.

Pois, se assim o fizer, tal leitura comprovaria que a produção artística cultural local (no sentido que tenho tentado expor) seria sempre reconhecida como pós-colonial ou terceiromundista (no sentido de subalterna e periférica), como sugere Walter Mignolo (2003), vindo, por sua vez do colonizador para compreender o colonizado. No mesmo sentido, já nos é possível dizer que mesmo a produção crítica ancorada nos pressupostos teóricos estruturais não serve mais nem para pensar esteticamente ela própria: "se a teoria é imprescindível, ela, por si só, é pobre" (César *et al*, 2011, p. 80). Menos ainda nossas produções artísticas em relações socioculturais.

Como mostra a passagem de Mignolo, os discursos críticos após a modernidade, ou *contramodernos* como nomeia o autor, são diferentes e divergentes em países coloniais diferentes: o pós-modernismo para países como os Estados Unidos e a Austrália e pós-coloniais para países da América Latina, por exemplo:

> Jogando com as palavras, poderíamos dizer que a pós-modernidade é o discurso da contramodernidade emergindo dos centros metropolitanos e coloniais como as que deram origem aos

> Estados Unidos e à Austrália (*steller colonies*), enquanto a pós-colonialidade é o discurso da contra-modernidade emergindo das colônias de *deep-settlers* (por exemplo, a Argélia, a Índia, o Quênia, a Jamaica, a Indonésia, a Bolívia, a Guatemala), onde a colonialidade o poder persistiu com a brutalidade particular (Mignolo, 2003, p. 144).

Por fim, neste momento, cabe dizer que desconsiderar uma leitura que faça referências a partir de uma *nova epistemologia* crítica (seja crítico-briográfica ou pós-colonial) para as artes visuais na contemporaneidade é não perceber essa poética artística que tem referência em biografias e fronteiras, territórios e memórias culturais. Ou seja, não cabe mais *cobrar* do passado se isso devia ou não ser feito; se isso é ou não é arte, considerando uma estética formal. O que resta-nos agora é compreender as poéticas visuais contemporâneas com arcabouços teóricos que permitem compreender o sujeito enquanto compósito (Souza) na sua identidade cultural. Enfim, o que fica-nos, cada vez mais certo, é que qualquer leitura crítica que se faz nos dias atuais, seja voltada para a estética ou a cultura, deve, necessariamente, levar em conta o *locus* geoistórico no qual se produz tanto o sujeito quanto a produção artístico-cultural desse sujeito.

Referências

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DA REGIÃO NORTE DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL/MEMORIAL HENRIQUE DE MELO SPENGLER. Disponível em: http://www.cpcx.ufms.br/memorial/ - acessado em: 15 de agosto de 2011.

CÉSAR, Nil. et al.. "Travessias e fronteiras: saberes de vida e arte". In: In: HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). *Saberes ambientais*: desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 15-31.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JORAPIMO. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2253&imp=N&cd_idioma=28555 – acessado em: 1 de agosto de 2011.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais / Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MIGNOLO, Walter D.. "La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales". In: DE TORO, Alfonso (Ed.). *Postmodernidad y postcolonialidad*. Breves reflexiones sobre Latinoamérica. Leipzig: Veurvert-Iberoamericana, 1996, p. 51-70.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latinoamericanos. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas).

SPENGLER, Henrique de Melo. Biografia. In: *CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓ-*

RICA DA REGIÃO NORTE DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL/MEMORIAL HENRIQUE DE MELO SPENGLER. Disponível em: http://www.cpcx.ufms.br/memorial/ - acessado em: 15 de agosto de 2011.

WEGA NERY. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3553&cd_idioma=28555&cd_item=1 – acessado em: 1 de agosto de 2011.

Assonâncias de silêncios [entre bibliotecas]

Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Colecionar silêncios

"O mundo, o real, não é um objeto. É um processo.", nos sublinha John Cage (2010, p. 92, trad. nossa). De certa forma, estamos sempre ouvindo o mundo incessantemente, pois como nos aponta Murray Schafer (2001), é impossível fechar os ouvidos. Ao mesmo tempo, estamos de fato escutando esse processo sonoro impermanente e heterogêneo? Onde se passa essa relação corporal e incorporal, entre dentro e fora? E quando tentamos interromper esse fluxo contínuo, ao colocarmos fones de ouvido, o que se passa?

Schafer assinala que a audição com fones possibilita uma escuta imersiva, pois o som circula no "espaço da cabeça", embaralhando-se os limites entre interior e exterior: "[...] os sons não apenas circulam em volta do ouvinte, mas literalmente, parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio [...]." (2001, pp. 171-172). A partir da indicação da existência desse "espaço acústico privado", poderíamos pensá-lo como um espaço sinestésico, impalpável e impenetrável, constituindo o plano de partida e de chegada da audição/escuta. Para Juan Gil, os fones de ouvido possibilitam experiências de concentração e dispersão num espaço acústico subjetivo, constituindo espécies de "[…] geradores de 'vazio' ao oferecer um isolamento 'anecóico' que torna possível a escuta íntima graças a um duplo bloqueio – sempre variável mediante o controle de volume –; o de não escutar e o de preservar o que escutamos em relação à realidade […]." (2010, trad. nossa).

E, não seria a partir dessa espécie de espaço-tempo mental que a linguagem nos habita e nós a habitamos, enquanto voz falada e/ou voz escrita? Mas, seria possível pausar o próprio pensamento, essa voz que soa e ressoa? Ou ainda, como interromper as escutas amortecidas e automáticas, que, como aponta a fonoaudióloga Beatriz Novaes (2005), cancelam tudo que se repete, transformando-o em fundo insignificante e inaudível? E, essa anulação não seria uma forma de silenciamento? Porém, como pensar um silêncio enquanto fundo audível, com e numa escuta ativa, *porosa* e inventiva? Como pensar e experienciar um *silêncio acústico*?

As perguntas e reflexões acima surgiram durante o processo de construção da publicação *Assonâncias de silêncios [coleção]* (Figura 1), e o catalisaram. Desenvolvida entre 2007 e 2010, a publicação sonora é composta por uma coletânea de silêncios gravados em diferentes contextos, agrupados num CD com material impresso, reunindo algumas "espécies de silêncios": *silêncios preparados*; *silêncios acompanhados*; *silêncios ruidosos e ruídos silenciosos*; *silêncios com falhas*; *silêncios empilhados*; *fundo do mar sob ruído de fundo*. Essa tipologia foi construída durante o processo de escuta, gravação e edição digital do disco, envolvendo relações de interdependência entre os áudios e textos, *palavras-partituras*, *notas-desenhos de escuta* e fac-símiles *preparados* de páginas de cadernos de notação musical utilizados como cadernos de anotação-desenho.

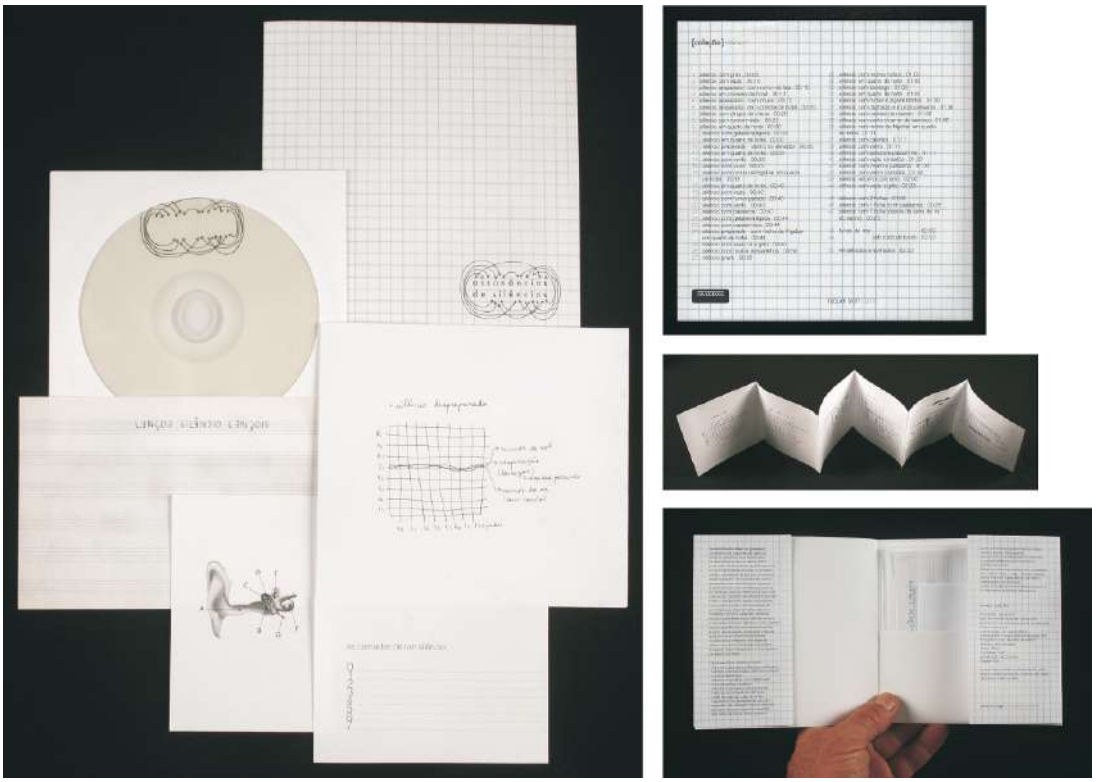


Figura 1. *Assonâncias de silêncios [coleção]*, 2007-2010. Fotografia de Helder Martinovsky (Acervo da artista)

O início do processo de gravação desencadeou uma série de dúvidas e investigações, envolvendo tanto períodos de crise e distanciamento, como de retomada diária da coleção. E foi nesse movimento entre ação e inação que o primeiro volume da coletânea foi concretizado.

No começo do processo de *Assonâncias de silêncios* houve uma experiência acústica muito importante a partir das gravações de campo, sobretudo após capturar o silêncio de minha sala de estar e o silêncio de um quarto de hotel. Algo pulsava entre os dois silêncios: eles são parecidos mas *diferem* e, ao mesmo tempo, algo ressoa de um para o outro. E essa repetição de micro-variações, presente no motor da própria coleção, se relaciona diretamente com o conceito de assonância.

Para Gilles Deleuze (1988), a noção de diferença é apreendida pela sensação. E a localização da diferença é sempre por aproximação, ao passo em que ela se repete, acontece e não se cristaliza – só se entende a diferença pelo que ela irradia, pois ela é virtual e da ordem do que pode vir a acontecer. Talvez no processo de colecionar silêncios, eles podem ser pensados como diferenças que acontecem e sobrevivem em minha escuta, que insistem sob a massa de barulho dos dias. Para tanto, é preciso também colocar-se numa posição específica para ouvir e gravar silêncios. Urge uma escuta para o micro, para o infra, para o que é pouco.

Se o silêncio constitui uma questão mental, constituindo um meio para começar a escutar – como nos aponta John Cage (1978): *o silêncio não existe* –, ao mesmo tempo, se não ficarmos em silêncio, não conseguiremos ouvir o que se passa ao redor, nem escutar uma só camada de ruído ou a textura mínima de um rumor. E, esses *exercícios de escuta* foram necessários durante o processo de construção da publicação sonora, bem como, foram imprescindíveis para seu desenvolvimento algumas concepções de Marcel Duchamp (as assonâncias, jogos de palavras, trocadilhos verbais-sonoros) e de Cage (conceito de silêncio, praticado em suas composições e processos).

A noção de assonância propõe assim perceber um silêncio ressoando no outro, o contexto sonoro que ressoa na escuta e vice-versa, desencadeando um processo de reenvio, que implica uma *escuta porosa*. E se significa uma semelhança e repetição de sons (vogais) em palavras, quando estão próximas umas das outras, o título *Assonâncias de silêncios* suscita também a figura do oxímoro como operadora de sentidos. Pois, quando o pronunciamos ocorre uma aliteração e não uma assonância. Porém, a aliteração só acontece por se utilizar a palavra 'assonâncias', especificamente. Da mesma maneira, a expressão *silêncio acústico* implica também uma relação paradoxal. O paradoxo relaciona-se diretamente com a questão do não-sentido e do sentido (Deleuze, 1998), na medida em que o sentido não consiste nunca num dos termos de uma dualidade que opõe palavras e coisas, designações e expressões, mas acontece, subsiste ou insiste na fronteira ou na articulação da diferença entre elas. Os paradoxos "[...] têm por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos [...]." (Deleuze, 1998, p. 78).

As questões acima atravessam o processo de colecionar silêncios, bem como, relacionam-se com as tipologias verbais criadas para armazená-los na coletânea. Tipologias que dialogam com o ato de "pensar/classificar", como propõe Georges Perec (2003). A operação de classificar envolve uma série de palavras semelhantes e co-implicadas, mas ao mesmo tempo, diferentes entre si. Nesse "exercício de vocabulário" estão as **ações de:** catalogar, classificar, triar, decupar, enumerar, agrupar, listar, arrumar, guardar, reagrupar, entre outras. E Perec se pergunta: "Eu penso antes de classificar? Eu classifico antes de pensar? Como classifico o que penso? Como penso quando quero classificar?" (2003, p. 151, trad. nossa).

Perec aponta também diversas possibilidades de organizar os livros numa biblioteca (classificação alfabética, por cor, por data de aquisição, por formato, por país de origem, por prioridade de leitura, etc.), sendo que nenhum desses modos de classificação é satisfatório em si mesmo. Sublinha também que existem tanto livros fáceis de guardar, como difíceis ou mesmo impossíveis de agrupar. Nessa obsessão classificatória, assinala que podem ocorrer "classificações estáveis" (as que continua-se a

respeitar), como também “classificações provisórias” (que duram alguns poucos dias). E sublinha o que talvez constitua o motor de toda coleção: que no processo de rearranjo-organização incessante, oscila-se entre a “[...] ilusão de finitude e a vertigem do inalcançável” (Perec, 2003, p. 41, trad. nossa).

Colecionar silêncios envolve uma oscilação paradoxal entre a vertigem da classificação provisória (existem silêncios *inclassificáveis* ou impossíveis de indicar com palavras?) e a ilusão da estabilidade (a coletânea como armazenamento de “documentos sonoros” em discos). Mas, como experimentar pela audição e escuta um oxímoro? Como colecionar e escutar um paradoxo? Como propor silêncios na escuta do outro? O que silêncios de diferentes espaços e contextos têm em comum? No que eles diferem? Ou eles se parecem porque diferem? Os silêncios se repetem. O que de um silêncio avizinha com o outro?

Deslocar escutas

Dois desdobramentos da publicação sonora *Assonâncias de silêncios [coleção]* amplificam e fazem reincidir as operações e reflexões acima apontadas em seus processos, agenciando também intersecções, ressonâncias e deslocamentos entre som, texto e contextos de inscrição e circulação. São eles: *Assonâncias de silêncios [biblioteca]* (2011) e *Assonâncias de silêncios [bibliotecas]* (2012).

Assonâncias de silêncios [biblioteca] (Fig. 2) consistiu numa intervenção desenvolvida para o Projeto Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço no Campus Central da UFRGS, coordenado por Maria Ivone dos Santos em Porto Alegre, em 2011. Propôs-se ativar a paisagem sonora da Biblioteca da Faculdade de Direito da UFRGS, através do cruzamento entre a leitura de pequenos impressos distribuídos na Biblioteca (quatro tipos de *notas-desenhos para escuta simultânea*) e a audição de fragmentos de gravações de campo (silêncios pré-gravados da Biblioteca, veiculados sobre uma de suas mesas). Há também um desdobramento do trabalho para o Jornal do Projeto Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço, que se intersecta com a plataforma *on-line*: *http://soundcloud.com/irrecuper*ável-ou-ocioso.

Tal qual no processo da publicação sonora, houve um intercruzamento entre escuta, escrita, leitura e desenho. A partir da experiência intensa de uma visita à Biblioteca, em setembro de 2011, em que foram feitas algumas gravações de campo, entre as quais foram selecionados dez fragmentos de áudios, foi escrita uma outra tipologia de silêncios. Ao adentrar a Biblioteca, quando subi uma escada de madeira (para ir até um mezanino), avistei sobre as estantes de livros várias caixas de papelão empilhadas, que tinham etiquetas brancas coladas, com os dizeres: “arquivo irrecuperável” e “arquivo ocioso”. Esses textos ficaram imóveis em minha escuta, “agregando-se” ao espaço e ao acervo de cem anos, gerando *silêncios ociosos* (da gata que visita/habita a Biblioteca e lambe as patas na atmosfera de leitura) e *silêncios irrecuperáveis*. Mas, o que se perde na escuta? O que se perde no espaço, no tempo? O que não podemos perder? O que não conseguimos ouvir? O que não podemos escutar? Estou “em busca de um silêncio perdido”?

Figura 2. *Assonâncias de silêncios [biblioteca]*, intervenção, 2011.
Fotografias de R. S. (Acervo da artista)

Durante esse processo, houve a construção de algumas *notas-desenhos para escuta simultânea* (Fig. 3), que suscitam relações entre som, desenho e escrita, articulando também a *ficção* via Maurice Blanchot (1987): *sair de si para uma fala errante*, ou seria para um silêncio errante? As *notas-desenhos…* foram escritas-desenhadas durante o processo de seleção e edição dos silêncios gravados, numa espécie de *escuta simultânea*. Consistem tanto em registros de experiências acústicas, como também lançam a possibilidade de um reenvio das situações sonoras/insonoras para o leitor-ouvinte (*o silêncio enquanto situação*).

As *notas-desenhos…* podem ser pensadas como *palavras-partituras* mistas, nas quais combina-se textos manuscritos com *gráficos multi-temporais*, simulando os desenhos de ondas sonoras (o que se conecta ao processo de edição digital de áudio). E elas indicam silêncios através de (a)notações de sensações/percepções infinitesimais (de *amostras* que duram segundos), de silêncios que podem (ou não) ser executados na leitura/escuta.

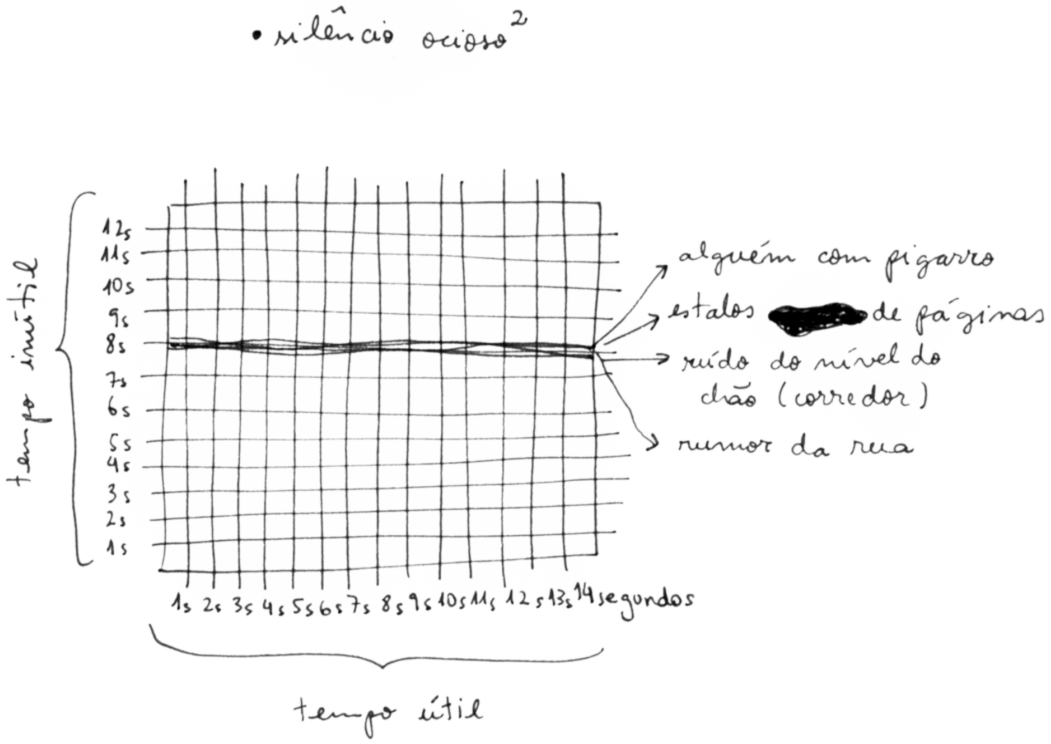


Figura 3. Detalhe de uma das *notas-desenhos para escuta simultânea*, da intervenção *Assonâncias de silêncios [biblioteca]*, 2011. (Acervo da artista)

Ao mesmo tempo, quando se tira os fones e se interrompe a escuta-leitura simultâneas, a paisagem sonora da Biblioteca parece *repetir-se em tempo real* e assonâncias insinuam-se entre tempos distintos. E, em *Assonâncias de silêncios [bibliotecas]* (2012), amplia-se esse deslocamento entre os silêncios pré-gravados disponíveis para audição em fone e os silêncios do ambiente. Nesse trabalho, propõe-se a escuta dos silêncios da Biblioteca brasileira dentro da sala de leitura da Biblioteca do David Rockefeller Center for Latin American Studies, na Universidade de Harvard (Boston) – durante a exposição coletiva *Through the surface of the pages*, realizada em 2012 (curadoria de Júlio Martins). E, não há quase nada para ler-ver, além do equipamento de áudio, da indicação do título e da origem dos silêncios pré-gravados.

Na inserção de *silêncios estrangeiros* e *infra-ordinários* (Perec, 1989) num espaço-tempo distante, mas ainda uma Biblioteca, alguns ruídos poderão se repetir/diferir (o folhear de páginas, algum pigarro ou espirro) e diferir/repetir-se (o rumor de outra língua, de outro ar, chão, respiração). Ou poderão ser escutados como possibilidades para imaginar outras situações silenciosas, lançando a escuta para silêncios inauditos, *irrecuperáveis* e/ou *ociosos*.

Se para Duchamp, "[...] o criador de som consiste num criador de espaço, um espaço originado pelo som, um espaço sonoro que possuirá uma dimensão física." (Ariza, 2008, p. 36, trad. nossa), sendo possível criar e modificar espaços adicionando sons (Neuhaus, 2009), escutar silêncios de uma biblioteca dentro de outra, modifica algo nesses/desses espaços?

Em *Assonâncias de silêncios [bibliotecas]* dois *espaços sonoros* imprecisos e *pres-sentidos* tentam ocupar um só lugar. Entre silêncios sonoros (rumor do mundo

sob tudo) e silêncios que transitam semanticamente na escuta (*silêncio acústico*), propõe-se ressonâncias e deslocamentos entre a escuta e seu entorno, num processo de reenvio, repetição e vertigem.

Referências

ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAGE, J. JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL. In: *Código 3*. Salvador, agosto 1978.

CAGE, John; CHARLES, Daniel. *Para los pájaros*. Cidade do México: Alias, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

__. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIL, Juan. La escucha íntima / In-head sound immersion. Disponível em: http://www.media-teletipos.net/archives/12058#more-12058. Acesso em 10/08/2010.

NEUHAUS, Max. *Times Square, Time Piece Beacon*. New York: Dia Art Foundation, 2009.

NOVAES, Beatriz. A vez do outro. In: PERDIGÃO, Andréa Bomfim (entrevistas com vários autores). *Sobre o silêncio*. São José dos Campos: Pulso, 2005.

PEREC, Georges. *L' infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

__. *Penser/Classer*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio).

Poéticas do Processo: Bruce Nauman e Dan Graham

Michel Masson (PUC-Rio – EBA/UFRJ)

> Eu não tinha estrutura de suporte para minha arte na época (…). Isso me deixou sozinho no estúdio e este fato, por sua vez, levantou a questão fundamental do que faz o artista quando fica só no estúdio. Minha conclusão foi que eu era um artista e estava no estúdio; portanto, qualquer coisa que eu fizesse no estúdio tinha que ser arte. E o que eu estava fazendo de fato era beber café e andar no chão. Tornou-se uma questão como estruturar essas atividades para se tornarem arte (…). Nesse ponto, a arte tornou-se, para mim, menos um produto do que uma atividade. (TONE, 2005)

Nessa notória passagem, Bruce Nauman reconhece que a experiência de si mesmo no estúdio o conduziu a uma ruptura, a qual correspondeu, na prática, ao início de suas *performances*, filmes e vídeos. De modo geral, nesses trabalhos, Nauman estabelece um conjunto de regras com vistas a criar um processo a ser desenvolvido continuamente, uma estrutura que inclua tensões suficientes, as quais se traduzem aqui como respostas do corpo: erros aleatórios, momentos vacilantes decorrentes da tentativa de manter-se em equilíbrio ou do cansaço provocado por uma atividade física contínua e repetitiva. Citando a música e a dança experimental e os primeiros filmes de Warhol, Nauman reconhece perseguir um senso de tempo, de ausência de progressão. Não lhe interessa conceber o tempo em termos lineares ou narrativos, é sempre algo que simplesmente acontece e continua acontecendo, o que por um lado confere a seus filmes e vídeos um aspecto circular e autógeno, e por outro, evoca uma dimensão existencial por conta de uma noção de tempo em continuidade e inacabamento muito próximo a vida.

Pensando em disponibilizar suas experiências ao espectador ao invés de fazê-lo apenas assisti-las, Nauman executa *Performance Corridor* (Figura 1), “um corredor branco muito estreito onde tudo que se podia fazer era andar para dentro e para fora dele”. (BRUGGEN, 1988) A partir de então, o artista passa a desenvolver uma série de instalações com circuito fechado de vídeo onde as imagens nos monitores tendem a contradizer a lógica de nossa percepção habitual. *Live-Taped Video Corridor* (Figura 2), por exemplo, consiste num corredor com dois monitores de vídeo no final, um apresentando uma imagem pré-gravada do corredor vazio, e outra reproduzindo imagens ao vivo da câmera fixada no alto, em cima da entrada do corredor, voltada para o interior. Nauman assim descreve a experiência:

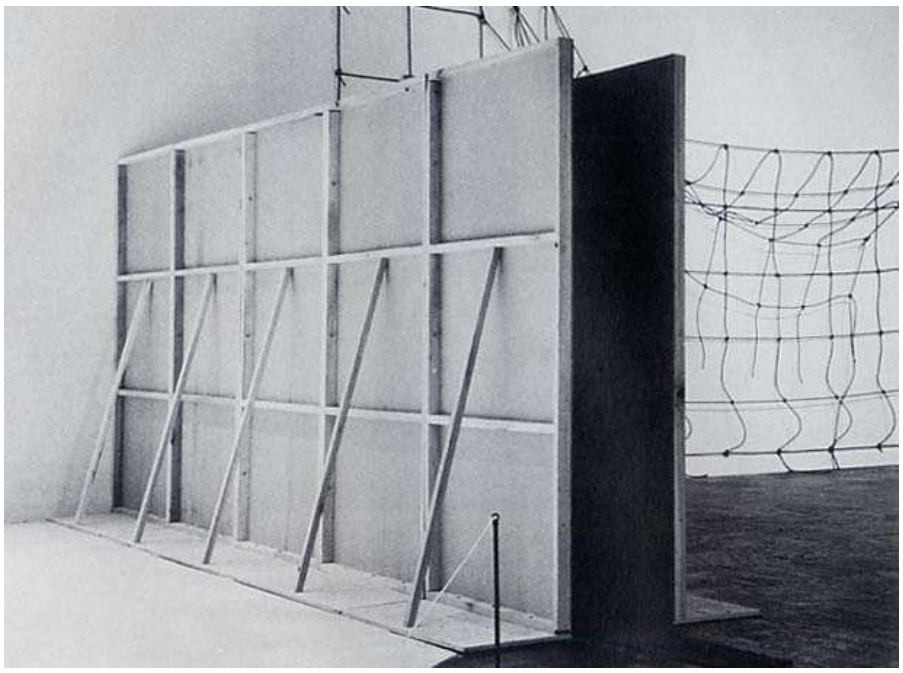


Figura 1: Esquerda. Bruce Nauman, Performance Corridor, 1969. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Fonte: http://www.guggenheim.org

Figura 2. Direita. Bruce Nauman, Live-Taped Video Corridor, 1970. Fonte: http://www.guggenheim.org

> (...) quando você percorre o corredor, a câmera está acima e atrás de você. À medida que anda em direção do monitor, em direção à sua própria imagem, a sua imagem é você visto de trás. Então, quanto mais você anda em direção a sua imagem, mais você vai ficando longe da câmera. No monitor, portanto, você se afasta de si mesmo, e quanto mais próximo você tenta chegar, mais se afasta da câmera e de si mesmo. É uma situação bastante estranha. Esse foi o primeiro circuito fechado. (TONE, 2005)

Daí o efeito inquietante que tais instalações suscitam. Lentes grandes angulares atrapalham nosso senso de distância, câmeras deitadas ou invertidas fazem com que nos vejamos nos movendo no plano horizontal ao invés de no plano vertical; nos vemos de costas, diminuindo e recuando quando deveríamos aumentar. Ao fazê-lo, Nauman nos cria um senso de desorientação que, em última instância, nos força a um tipo de experiência de autoconsciência. "Entrar é fácil", explica, "porque há espaço suficiente (…). Então, as paredes tornam-se mais próximas e forçam você a tomar consciência de seu corpo." (KRAYNAK, 2003) Há uma tensão em lidar com a situação porque se trata de "uma arte que coloca você numa borda (*edge*); isso força você a uma consciência mais elevada de si mesmo e da situação, frequentemente sem que você saiba o que se está confrontando. Tudo que você sabe é que está sendo empurrado para um lugar onde você não está acostumado a estar, e há uma ansiedade envolvida nisso." (BRUGGEN, 1988)

Se em seus filmes e vídeos Nauman intencionava criar uma estrutura que admitisse tensões, em suas salas e corredores com circuito fechado de vídeo o artista procura estabelecer situações onde haja um tipo de estado de tensão a partir da disponibilização de duas ordens de informações que se contradizem. "Você tem a informa-

ção que é caminhar dentro do espaço e a informação visual através da câmera. Existe, portanto uma parte de informação visual e outra de informação cinética e você nunca pode juntá-las. Elas não se encaixam perfeitamente." (KRAYNAK, 2003)

Assim como Nauman, Dan Graham efetua uma transição em seu trabalho em 1969, quando abandona seus "esquemas" de orientação predominantemente linguística para dar início a sua produção de filmes e vídeos. Se até então a ênfase na processualidade equivalera ao uso de sistemas de progressões numéricas, a formulação de sistemas ou a permutação dos próprios modos de aparição do trabalho, agora, assim como Nauman, Graham elabora atividades, cria estruturas onde adota o próprio corpo como referência. No entanto, se em Nauman a câmera serve apenas como um meio de documentação, em Graham ela nunca registra simplesmente uma atividade/processo, porque as imagens são, em si, os vértices internos de uma estrutura. Primeiro, em *Two Correlated Rotations* (1969), dois *filmakers* descrevem trajetórias espirais contrárias se filmando mutuamente, gerando duas imagens posteriormente projetadas sobre paredes oblíquas. Num segundo momento, faz com que o observador perca sua condição de *voyeur* ao integrá-lo literalmente à estrutura do trabalho, quando em *TV Câmera/ Monitor Performance* (1970) rola sobre um estrado com uma câmera apontada para um monitor em circuito fechado no fundo de uma sala, posicionando a audiência entre ele e o monitor, literalmente no meio do processo. Como resultado, Graham cria um padrão de imagens dentro de imagens, uma sobreposição de planos projetivos que corresponde a uma sequência interminável de espaço-tempo atuais. Portanto, ao contrário de Nauman, o que Graham repete não é propriamente a *performance*: não se trata da repetição de uma mesma ação em tempos distintos, mas a ação de repetir um mesmo tempo presente.

Se a partir de 1970 Nauman começou a produzir suas instalações com circuito fechado de vídeo, de modo análogo, entre 1974 e 1976 Graham elabora uma série de estruturas com câmeras, monitores e espelhos, onde utiliza o vídeo em *delay* como recurso para suspender o encadeamento temporal linear de eventos, estabelecendo uma dessincronização entre o momento da percepção e aquilo que é percebido. O *feedback* funciona como um mecanismo que retroalimenta permanentemente a situação ao fazer com que a percepção e o comportamento se influenciem constante e mutuamente. Em *Present Continuous Past(s)* (Figuras 3 e 4), Graham projeta uma sala onde fixa um monitor abaixo de uma câmera de vídeo voltada na direção da parede oposta revestida em espelho. A imagem captada pela câmera aparece no monitor 8 segundos depois, e o resultado é uma sucessão de imagens, um regresso infinito de tempos "presentes" separados por intervalos de 8 segundos. Uma vez armado, o sistema de dispositivos óticos funciona como uma armadilha acionada pela presença do observador, cuja presença estabelece o parâmetro de referência de tempo antes *ausente*. Tais instalações vão literalmente viver de capturar o espectador, enredá-lo em tramas perceptuais em ato cada vez mais complexas que desestabilizam a relação espaço-tempo habitual. Trata-se, portanto, de destrivializar o processo da visão, de explorar a autopercepção do observador, de acioná-lo tanto perceptual quanto comportamentalmente. Nesse ponto, ocorre um novo deslocamento: da ênfase na processualidade e a posterior utilização do próprio corpo, Nauman e Graham passam a focar o observador e seu processo perceptivo, cujo corpo tornou-se o núcleo catalizador de todas as relações no interior de cada estrutura ambiental proposta.

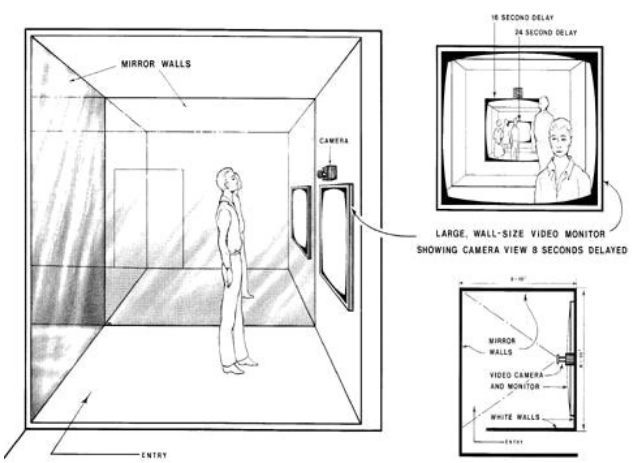


Figura 3. squerda. Dan Graham, Present Continuous Past(s), 1974.
Fonte:http://www.medienkunstnetz.de/works/present-continuous-pasts/

Figura 4. Direita. Dan Graham, Present Continuous Past(s), vista da instalação.
Fonte: http://www.domusweb.it/en/news/out-of-sync-paradoxes-of-time/

Mas, na prática, em que consistem as operações de Graham? Seus trabalhos vivem de se apropriar de espaços físicos dados ou de construí-los para em seguida deformá-los, prolongá-los, contraí-los, para contrariar seus limites, conectá-los virtualmente; vivem, portanto, de violar o cubo geométrico, de ampliar o volume virtual das salas, de transformar uma *forma* em outra. No entanto, note-se: se há uma virtualidade, ela é estranha porque seus "objetos espaço-temporais" dependem de sua ocorrência em ato, de uma adesão irrestrita ao fluxo contínuo da vida. As continuidades espaciais que Graham propõe, claro, são abstratas, ilusórias, obtidas menos a partir de uma constância física do que por meio da informação visual. Mas tudo o que está ali, enfim, é o que está ali.

Se, como afirma Merleau-Ponty, ter um corpo é possuir um sistema de potências perceptivas, é deter um esquema onde olhar é sempre um ato de coexistência e aquisição do mundo, que habita e abarca o espaço e o tempo, enfim, se *somos* um campo, então, o que Graham nos propõe são situações de desorientabilidade ao nos submeter a experiências cinestésicas de espaço-tempo *modificados*, nos situando dentro de espaços topológicos com coordenadas multidirecionais e auto-envolventes que insistem em nos devolver a nós mesmos, nos embaraçando no próprio sistema que nos entranha no mundo. Se algo permanece inabalavelmente constante nesse jogo de "imagens que contradizem limites e cercam dentro de si mesmas o espaço que geram" (PELZER, 1979), é a centralidade do espectador, a interioridade do ponto de vista no centro da totalidade virtual, sua consciência visual enquanto coordenada centralizante em meio a uma multiplicidade de "focos dispersos dentro de uma rede de reflexos que perturbam hierarquias espaciais". (PELZER, 1979)

As questões propostas por Graham em suas instalações são recolocadas em termos escultóricos em seus pavilhões (Figuras 5 e 6), estruturas em aço e two-way mirror, um vidro comumente utilizado nos edifícios corporativos do estilo internacional de arquitetura cujo nível de reflexividade varia de acordo com o grau de luminosidade.

Utilizando apenas o recurso de espelhamento, Graham constrói caixas de imagens, espaços topológicos com jogos de reflexo complexos de alternâncias, fusões e distorções de zonas de imagens. Uma vez no interior desses pavilhões, a experiência pode ser descrita como aquela em que ver a obra é ver a si mesmo, ver-se refletido nos vidros junto com os demais, com o ambiente interior e exterior; é ver o reflexo e ver através. É olhar e ver a própria imagem sobreposta àquilo que de fato está à frente, do outro lado, e àquilo que está atrás; vê-la num jogo de fusões onde ela pode ser vencida pela imagem do outro. Enfim, ver a escultura é estar junto a ela, nela, ser lançado numa quasi-míriade de camadas, muitas camadas de imagens, layers reais. Talvez por isso a criança pergunte: isso é a vida real?

Figura 5 e 6. Dan Graham, Bisected Triangle, Interior Curve, 2002, fotografia do autor

Para um artista como Dan Graham, pertencente a uma geração associada à "desmaterialização" do objeto artístico, não interessa trabalhar a partir da concepção tradicional do objeto de arte, contemplativo e apartado do observador, justamente porque o que se busca é superar os dualismos: sujeito/objeto, presente/passado, virtual/atual, interior/exterior, indivíduo/coletivo, público/privado ao sobrepô-los, invertê-los, criando ambivalências (ou bordas, na terminologia de Nauman). Nas superfícies reflexivas do vidro, múltiplos e sucessivos pontos de vista se fundem e tudo se mistura: a paisagem e o interior, o sujeito e o outro do sujeito, o objeto escultórico e o observador. Levada ao limite, nossa percepção é colocada em xeque em jogos de reflexão que parecem não encontrar um fim. Somos levados a agir para ver, ou ver para agir, já não importa mais. Talvez não seja exagero afirmar que o objeto de arte nunca tenha dependido tanto da nossa presença. Se assim for, Graham teve êxito e nós mesmos nos tornamos, até certo ponto, escultura.

Referências

BRUGGEN, Coosje. *Bruce Nauman*. New York: Rizzoli, 1988.

KRAYNAK, Janet (ed.). *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*. Cambridge: MIT Press, 2003.

PELZER, Birgit. "Vision in Process". In: KITNICK, Alex (ed.) *Dan Graham*. October Files n. 11. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2011.

TONE, Lilian. *Circuito Fechado: Filmes e Vídeos de Bruce Nauman. 1967-2001*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

Mapas poéticos: registrando o "Pequeno Território"

Renata Requião
(PPG Artes Visuais – Centro de Artes; C.Letras e Comunicação / UFPel)

> A vida é espantosamente curta. [...] se contrai tanto na lembrança [...] não compreendo como um jovem pode ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que [...] até o tempo de uma vida comum não seja nem de longe suficiente. **Franz Kafka**, *A próxima aldeia*, 1920

> Habitar o espaço [...] é ter o seu lugar. **Michel Serres**, *Jouvences sur Jules Verne*, 1974

> Um bom mapa é coisa maravilhosa, nele olha-se o mundo visto de um outro mundo, graças à arte do desenho. **Samuel Van Hoogstraten**, 1678

Abertura (ou: primeiro movimento)

A elaboração de *mapas poéticos* está associada ao desenvolvimento e à consolidação de uma perspectiva de leitura literária – leitura poética – desdobrada sobre o mundo. Leio o mundo literariamente, jogando sobre ele uma espécie de *layer poético*, o qual me *permite ver*, ao mundo em que vivemos, através de uma sensibilidade esteticamente marcada, como se houvesse, em qualquer *cena urbana*, uma narrativa verbo-visual, cênica, poética – a cena se oferecendo como uma unidade de sentido poético. Consequência dessa visada específica, o *mapa poético* vem se constituindo como instrumento de mediação para o desejado compartilhamento objetivo das coisas do mundo.

O *mapa poético* funcionaria, assim, como registro de realidade vivida num determinado espaço. Como documento verossímil ainda que cifrado, para assegurar que certas *experiências* possam ser comuns, e para, afinal, oferecer ao outro o *meu lugar*, o *lugar em que habito* – o *pequeno território* construído, espécie de catedral privada para onde, sempre "íntima de cama e mesa", como nos ensina o poeta João Cabral, sei que posso retornar. *Lugar* que me constitui e que foi por mim constituído.

Essa configuração, essa representação – o mapa –, voltada predominantemente à categoria do espaço, está diretamente associada ao estar no mundo, à vida sobre a terra, e aos sinuosos e tensos modos através dos quais o homem se afasta de uma "paisagem pura natureza" (Sussekind, 1990) em prol de uma nova natureza, urbana e

gráfica. Afora compreendermos e vislumbrarmos o lugar representado pelo mapa, nele podemos ter também acesso ao "estado mental" vigente na época dos homens que o produziram. Se o mapa aponta para o lugar ao qual ele representa, aponta também para um ponto-de-vista: vemos o lugar desde o mesmo ponto-de-vista no qual se colocou seu autor, o *cartógrafo*. O mapa se definiria tanto por suas especificidades formais quanto pelas "condições particulares de sua produção e recepção, como artefato e mídia no processo de comunicação social" (Jacob, 1992). O mapa seria uma configuração sutil de nossa leitura de mundo regida pela categoria kantiana do espaço.

Os mapas oferecem-nos camadas de leitura. O mapa, qualquer mapa em sua configuração, é em si um texto palimpsesto: mesmo sintético, como imagem da realidade, carreia em sua expressividade camadas de conhecimento de diferentes campos do saber e de distintas épocas que, no mapa, se sobrepõem. É possível ler, no próprio mapa, diferentes estágios evolutivos do conhecimento: informações e saberes dominados pelos homens em diferentes momentos. Ou seja: o mapa é uma configuração sintética e sincrônica – que, entretanto, resguarda certa diacronia.

Através dos mapas o homem pôde ampliar sua presença sobre a terra. Lugares ermos e impregnados de mistério (pensemos na idade média, nos séculos das descobertas), valorizados por nossos temores e por nossas crenças – o pensamento sagrado associado à potência do desconhecido –, lugares paradisíacos, o eldorado onde encontraríamos uma vida onírica, plenamente civilizados; ou ainda os lugares mais íntimo e secretos, onde nos sentimos seguros e pacificados em nós mesmos. Todos esses lugares quando mapeados se tornam *lugares acessíveis*.

O mapa é uma "passagem" (Benjamin, 1989), construído como *artefato* capaz de nos levar a novos mundos. Com um mapa na mão singramos mares, transpomos montanhas, adentramos florestas, voamos sobre brancas terras polares cuja ausência de referências nos mostra o quanto a realidade "pode ser enganosa" (Lins, 1986), incapaz de nos reafirmar uma direção a tomar. Os mapas antecipam o lugar e nos guiam em nossa chegada a ele. Com o mapa ganhamos uma sobre-visão: vemos antes de ver, vemos antes de ir. E ao chegarmos no novo (até então desconhecido) lugar mapeado, ainda trazemos as referências do lugar de onde partimos. O acesso ao novo mundo, tendo o mapa como guia para realizarmos a passagem, garantindo certa antecipação da "experiência" com o real(Benjamin, 1985 e 1987), é experiência radical de leitura.

E assim, sempre num novo lugar, natural/cultural, o homem se reinscreve, e se redimensiona. A experiência com as novas referências do novo lugar o reconstrói. O inaudito desenho do lugar atinge ao próprio homem – numa espécie de *redesign humano*, força sua *ergonomia*.

Pela intensidade e pela frequência de sua presença sobre a terra, sobre determinadas regiões mais que sobre outras, o homem vai reescrevendo a própria geografia terrestre, criando novas espacialidades: a "topografia" dando lugar à "topologia" (Deleuze; Guattari, 1997). Também por isso, por ser uma espécie de inscrição, o mapa (resultado dessa presença e dessa atividade humana, implicada por pensamento lógico), tal representação gráfica, está diretamente vinculada à escrita, ao registro que a escrita é. O *território terrestre* podendo ser associado à página branca.

Advém daí dois aspectos fortes a considerar para a feitura/leitura/análise de um *mapa poético*: a compreensão de que é possível representar de diversas maneiras um mesmo lugar (sendo discutível a propriedade da idéia "um mesmo lugar"); e aceitar-

mos que o homem vivendo sobre a terra funcione como um cinzel. Cada homem em sua deambulação, reinscrevendo (cinzelando) a superfície da terra. A topografia natural se demarcando superficialmente pela presença continuamente intermitente de cada homem, e assim gerando novas *topologias antropológicas*.

O percurso, o caminho, visto apenas a distância como linha, como desenho, está ali grafado; e o repetimos a cada vez que caminhamos por ele. Mesmo quando não o compreendemos, mesmo que caminhemos sem perceber seu desenho, o reforçamos. No deslocamento pelas vias, em direção a algum lugar, o homem não vê a via *por onde se desloca*.

A história da humanidade é uma história de repetições. Ao longo dos séculos, homens tem passado anos percorrendo os mesmo caminhos. Suas "pegadas, picadas" (Leminski, 1992), suas pisadas, delineiam o solo virgem, solo geográfico sem marcas anteriores à presença humana. A superficial *geografia* terrestre, com sua escrita natural, com seus desenhos e volumetria, vai sendo substituída por uma nova *grafia* que é antropológica: tem a medida do homem que a seu modo a modifica. Em minha cidade, por exemplo, é impossível não reconhecer a rota do caminho do charque. Mesmo nas avenidas de hoje, asfalto sobre pedra, ainda se vê: a linha ali desenhada. Ligando os Bairros da Várzea, nas margens do Arroio (onde se jogava fora o sangue e as partes menos nobres dos bichos), à parte mais elevada do centro da Cidade, foi inscrita pelos pés dos escravos e pelas rodas de antigas charretes que, nos séculos XVIII e XIX, por ali circulavam. Em Paris, turistas e viajantes, ao passarem pela rua Saint-Jacques, na Margem Esquerda, nas terras seguras do 5º "arrondissement", rua estreita que, atravessando a Ilê de La Cité, em direção ao norte, passa pela frente da Catedral Notre-Dame de Paris, repetem sem saber o mesmo desenho feito, há mais de 1500 anos, por homens que a pavimentaram com pedras retiradas de uma Pedreira, ao sul na mesma região (Fix, 1988).

Em cada cidade, as vias por entre lugares são percursos constantemente repetidos pelos seus habitantes. De certo modo, a configuração dos lugares é resultado dessa intensa deambulação. Paradoxalmente, o *lugar* se constitui pelos espaços por onde o homem não circula constitui.

Suspensão (ou: tempo que dura)

Há um belo fragmento no romance *A Rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, que não canso de repetir. Romance escrito sob a forma de um diário, a "efeméride do dia 23 de outubro" começa assim:

> Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão –, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos.

A natureza selvagem e inóspita do deserto tensionada pela presença de figuras – desenhos – que somos capazes de reconhecer. Para vê-las, entretanto, é *preciso estar a distância* delas. É bastante provável que outros homens tenham ali vivido sem se aperceberem daquelas imagens, sem saberem que seus caminhos *configuravam*, inusitadamente, imagens de animais. Sigo a efeméride:

> Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria.

Esse fragmento (no qual pode se ouvir ressoar uma das "pequenas narrativas" de Kafka, intitulada *A próxima aldeia*) se nos remete à importante questão da autoria (a figura foi traçada com sabedoria – por quem?, somos levados a pensar), aponta incisivamente para nossa *ignorância*. A questão aqui é: ao andar, ignoramos o caminho. Envolvidos pelo desejo futuro de um aonde chegar, da conquista ao final do percurso (a conquista do pote no fim do arco-íres é imagem mágica com a qual nos imanta a "economia das trocas simbólicas"), ficamos insensíveis à presença do percurso. Mirando algo que buscamos, ignoramos o presente, ignoramos nosso entorno imediato, alienadamente repetimos modos previamente estabelecidos.

Há uma *sabedoria da presença* abandonada enquanto nos deslocamos em *alguma determinada direção*. A parte final da efeméride é provocadora:

> Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las –, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte e na vida, pode ser enganosa e advir de nossas limitações? (Lins, 1986)

Consideração (ou: segundo movimento)

Interessa-me pensar o mapa como uma *forma de escrita*, escritura prenhe de um tempo primitivo, tempo de parcas palavras e de profusos e confusos sentidos. Tal é a escritura do mapa, feita do encontro entre imagens e palavras que, titubeantes nos sentidos, apenas nomeiam, elencam, distinguem. Sua expressão conjunta busca demarcar um *determinado território*, mostrando-o, identificando-o, denominando-o, configurando-o. A invenção do mapa, como uma espécie de *artefato para registro e leitura*, acompanha os homens das mais variadas etnias e culturas desde há muitos milhares de anos, buscando configurações, repito, para os mais recônditos lugares deste mundo.

No primeiro dos mapas, planisfério sobre rocha feito na proto-história, já estão validados dois procedimentos basilares: a presença de um conjunto essencial, através de uma estrutura esquemática – o *lugar* que o cartógrafo deseja mostrar, o lugar que ele ao fazer o mapa *estabelece* –, e, complementarmente, a abstração daquilo que pode "distrair a atenção do que é essencial". Presença e ausência, registro esquemático e abstração, são procedimentos fundamentais para a eficácia de um mapa. Todo mapa funciona "por seleção e por abstração do *continuum* da realidade. O mapa esquematiza a realidade e a categoriza" (Jacob, 1992), hierarquizando-a.

O mapa reorganiza o real. O cartógrafo, na fatura do mapa, procede acurando da realidade por ele descoberta o que é essencial, o que é essencial para ele. Talvez possamos comparar a tarefa do cartógrafo – sua escritura – à do curador de uma exposição: ele seleciona, ele estabelece relações, ele dá destaque, atribuindo valores. Com o mapa, ele mostra o que vê, o que é capaz de ver, o que faz sentido para ele. E, assim, o cartógrafo cria um outro lugar com dados de realidade objetiva e compartilhável. Com o visível por ele registrado, ele mostra seu lugar. O *lugar do Outro* representado pelo mapa.

Quando adentramos no lugar mapeado, quando saímos de nossos lugares conhecidos e passamos ao *lugar do Outro*, antecipado pelo mapa, não poucas vezes, olhar/ver/ler o mapa produz mais sentido do que os sentidos que somos capazes de produzir, no novo e incomunicável lugar real. Ali giramos, à cata de sentidos. Como se estivéssemos na cidade de "Ercília", não estabelecemos "as ligações que orientam a vida da cidade", ou, como quem, chegando à cidade de "Bauci, não percebe que já chegou" (Calvino, 1990).

Através de suas variadas configurações (a estrutura formal do mapa, sua organização), os mapas podem indicar inclusive influências físicas de elementos distantes. Ou de outros planetas-mundos, ou de fenômenos naturais/culturais acontecidos à larga distância da região ali registrada. Tais influências a reconfiguram. Os mapas, portanto, dimensionam um lugar específico, mas também indicam, com a clareza possível (respeitadas as "limitações"), presenças e afecções futuras – o que pode vir a ser, *devires* do mesmo lugar. O mapa é um tipo de representação que se expressa pelo que mostra, através de imagens, pelo que nomeia, através de palavras, pelas proporções e pela escala, que estabelece através de um numerário e de unidades de medidas. E pela assunção de um ponto-de-vista. Assim como a linguagem, o mapa lida com várias limitações.

Limitações fixadas pelo que é intrínseco à materialidade de qualquer representação, e pela fixação de um ponto-de-vista. Entretanto são exatamente essas limitações que dão ao mapa sua "eficácia". A tal ponto que "tudo se passa como se o olhar sobre a paisagem real [ou sobre o lugar real representado pelo mapa] se revelasse menos eficaz, menos edificante, que o olhar sobre o mapa" (Jacob, 1992).

Naturalizamos de tal forma nossas escritas que as validamos como dado de realidade. Obliteramos nossa cognição: lidamos melhor com a bidimensionalidade da representação, da realidade impressa em papel, do que com a volumetria voluptuosa oferecida pela presença da realidade.

Temos que nos haver com nossa cognição cartesiana frente a uma realidade cada vez mais barroca. Exatamente por isso, tudo para o homem é uma "questão de escala", como diz o poeta Francis Ponge. Conhecer implica em exercícios de aproximação e de distância, exigindo o reconhecimento de nossas limitações. Como a leitura, "coisa de óptica, de luz", o conhecimento tem "uma dimensão física" (Piglia, 2006).

Preparação para a coda (ou: início do encerramento)

A produção de um mapa, em muitos aspectos, enfrenta os mesmos problemas simbólicos que a escrita enfrenta. Como linguagem, a cartografia se aproxima da escrita. O mapa é objeto de linguagem, portanto objeto falho. Nele, o lugar representado pende, em suspenso. O mapa é um daqueles artefatos criados pelo homem com uma determinada finalidade – a qual se descobre sutil e múltipla.

Se o lugar dos homens é necessariamente coletivo, feito de unidades de valor comum ao conjunto dos homens que nele habitam, se cada lugar tem sua topografia identificável, isso não evita que cada homem, por sua vez, encontre na cidade (o espaço natural do homem de cultura, seu lugar coletivo), o seu pequeno território. Cada cidade, assim, é vária em "topologias" que se sobrepõem a uma única "topografia". As cidades poderiam ter vários mapas, cada um desenhado por cada habitante. Nos

mapas, pode-se ler modos e estratégias de representação. Pode-se ler as narrativas (verbo-visuais) sobre cada vasto mundo vivido/descoberto/inventado, cotidianamente, através das estratégias do homem/narrador/cartógrafo que habita esse lugar. Ele nos apresenta seu lugar (o lugar do Outro), seus percursos e as coisas do seu lugar. A viagem, o deslocamento, as perdas de referência, fazem parte do processo de constituição do pequeno território.

A construção de mapas poéticos pressupõe a apresentação do novo mundo configurado por esse pequeno território, lugar onde o artista se torna artista.

Coda

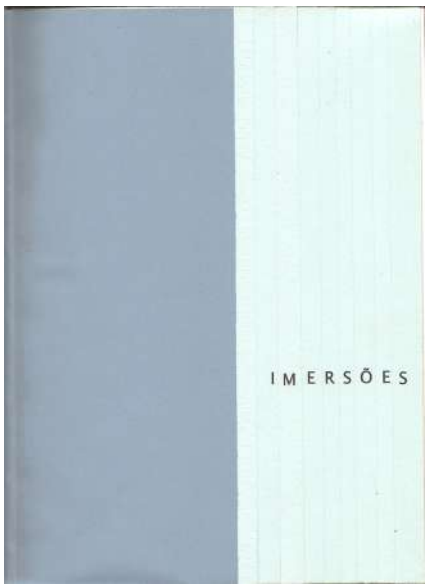
Numa atividade cartográfica, replicada da prática dos viajantes, a configuração gráfica construída (através de diferentes técnicas, mas tendo sempre por base o desenho e a escrita), para representar o lugar (o *pequeno território*) criado pela poética, é dêitica e antecipa sentidos possíveis. Para representar o novo lugar, é preciso também conquistar o *território da página branca*. Território bidimensional, plano, tensionado por entre palavra escrita, imagens, e o desenho do lugar, a configuração do *pequeno território*. Sua potência expressiva possibilita encontrarmos novas formas de dizer e de narrar o mundo em que vivemos. É um registro do lugar onde *"vivemos com" o Outro* (Barthes, 1979).

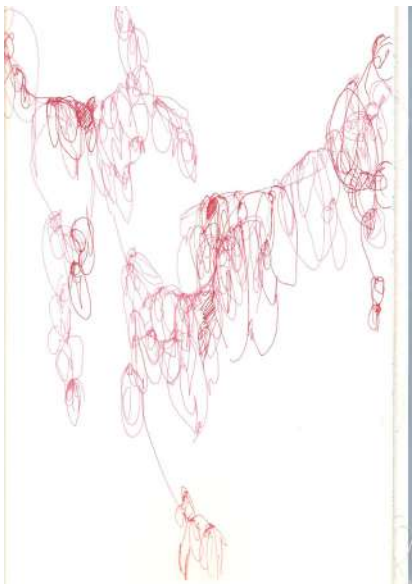
Coda que se dobra (ou: movimento de expansão: mapas poéticos)

A grande construção de toda a Arte é uma espécie de duplicação do mundo, dobra que o recria e o torna mais complexo. Seu processo de criação, sua poética – puro fazer! –, implica num deslocamento por entre regiões familiares e por outras absolutamente desconhecidas, inóspitas.

A arte como síntese implica numa redução desse mesmo mundo. Com a obra de arte – um Aleph! –, o artista nos oferece uma lente potente com que ver o mundo *a certa distância*.

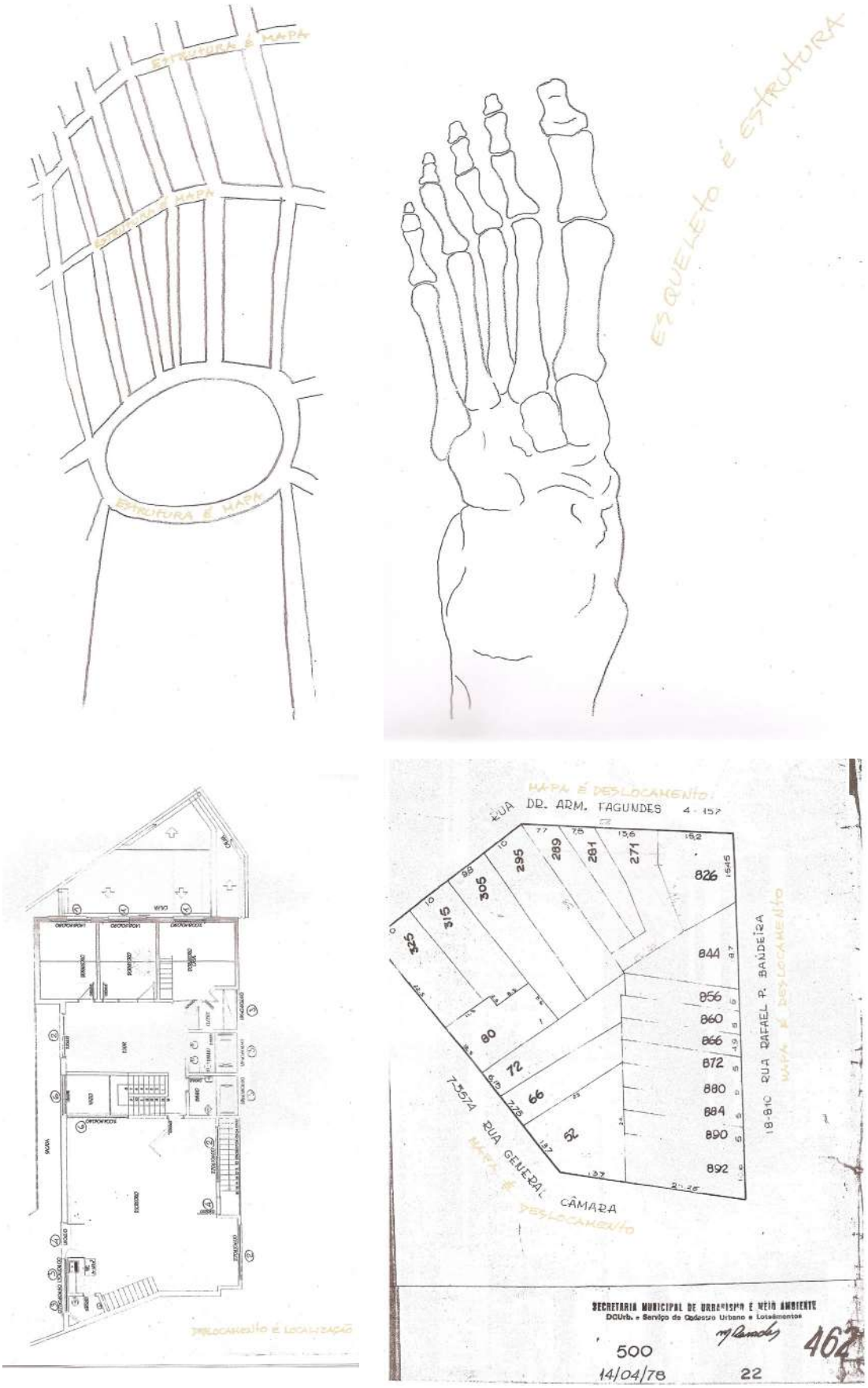
O *mapa poético*, como qualquer mapa, nos antecipa e disponibiliza a experiência com a obra/mundo, novo lugar pelo qual somos envolvidos. No vasto mundo do território da arte, temos a *permissão* de "viver com" em *pequenos territórios*. A experiência estética vital, capaz de nos levar a cada um desses territórios, desconsidera a restrição imposta por "territórios separados por uma fronteira" (Rego, 2006). Aqui, alguns *mapas poéticos*. Em diferentes formatos e apresentando soluções formais adequadas à poética desenvolvida, e, como se vê, particularizando *pequenos territórios*. São um convite a freqüentar os lugares que representam.



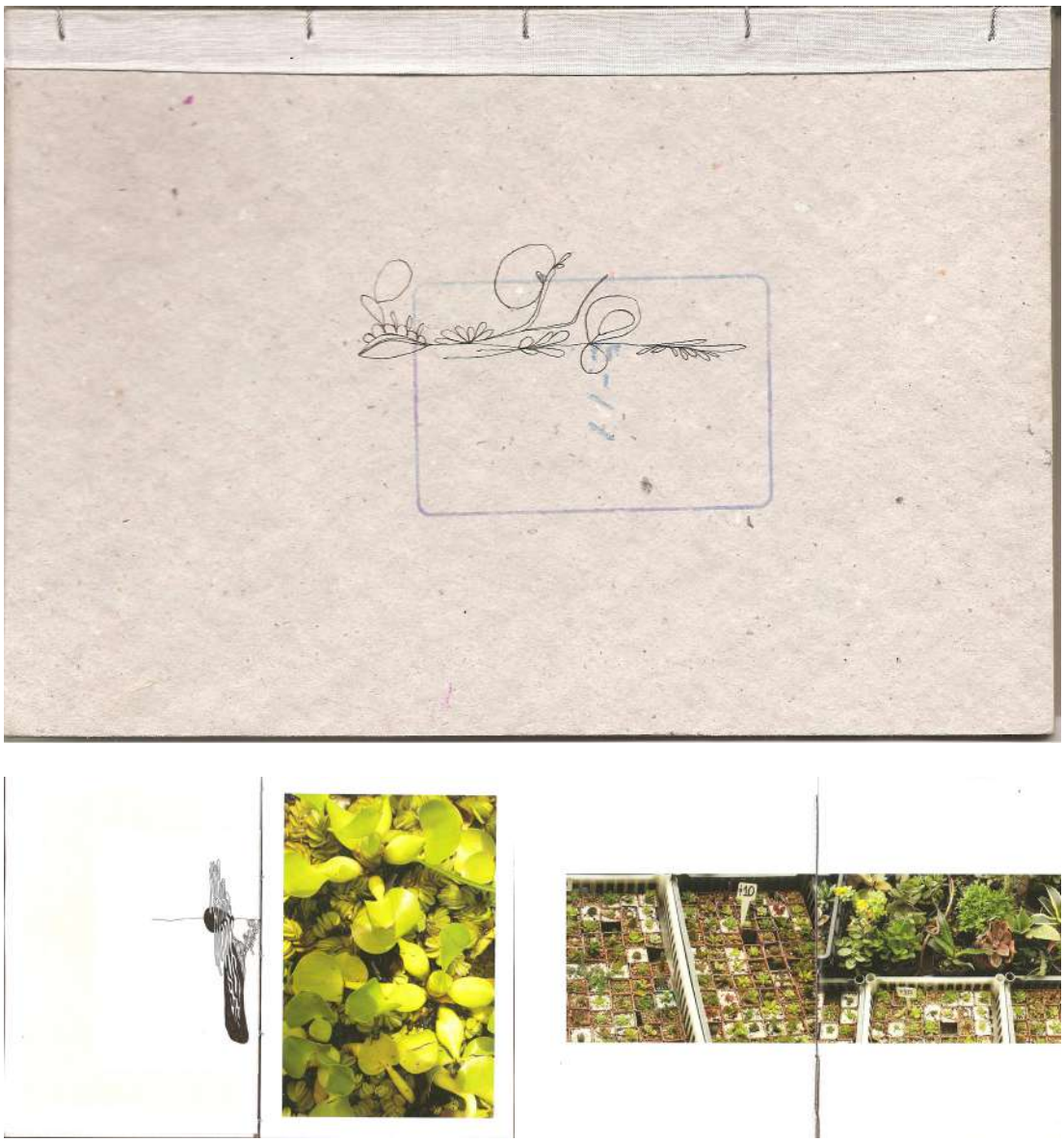


Figuras 1. 2 e 3: mapa poético de um artista desenhista e pintor, 2012 (Acervo particular)

Figura 4. mapa poético de arte-educadora, 2012
(Acervo particular)



Figuras 5, 6,7 e 8. mapa poético de um artista; desenhista, pintor e arquiteto, 2012 (Acervo particular)



Figuras 9, 10 e 11: mapa poético de uma artista; designer, desenhista, encadernadora e artesã, 2012 (Acervo particular)

Referências

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Ed. 70, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* (v. I e II). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985 e 1987.

_____ . *Paris, capitale du XIX siècle:* le livre des passages. Les **éd .** du Cerf, 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F.. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia (v. 5). São Paulo: Ed.34, 1997.

FIX, Françoise et FIX, Philippe. *Le livre de Paris*. Paris: Éd. Gallimard, 1988.

JACOB, Christian. *L'empire des cartes* (approche théorique de la cartographie à travers l'his-

toire). Paris : Ed. Albin MIchel, 1992.
LEMINSKI, P. *Uma carta uma brasa através* (cartas a Régis Bonvicino). São Paulo: Iluminuras, 1992.
LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
REGO, C. de M.. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
SUSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui:* o narrador, a viagem. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

Interiores e exteriores: Bbraham Palatnik, o coreógrafo das formas

Rose Louzada (CAPES / Unicamp)

Sobre o artista

Nesta apresentação comentarei parte do projeto de doutorado que faço na Universidade Estadual de Campinas. Nele estou trabalhando com o processo de criação do artista Abraham Palatnik, pioneiro da arte tecnológica no Brasil. Ele foi o primeiro artista brasileiro que soube fazer a interface arte, ciência e tecnologia na realização de sua poética artística, ao expor seu "Aparelho cinecromático" (Figuras 1 e 2) em 1951, na I Bienal de São Paulo.

Ele chegou a esse estado da arte, buscando ampliar os seus saberes, procurando fazer algo novo. Não o novo, simplesmente pela novidade, mas novo que nos deslumbra, pois acredito que as grandes obras de artes são aquelas que fazem bater mais forte o coração das pessoas, causando um deslumbramento.

Artista aparentemente circunspecto, Abraham Palatnik ainda mantém as suas pesquisas na arte cinética, realizando obras com as progressões geométricas (Figura 3) e em luz/movimento. Em entrevistas no jornal "O Globo" recentemente ele disse que se fosse iniciar seus trabalhos hoje, certamente utilizaria as novas tecnologias ou, alguma coisa com holografia, porém continua pacientemente criando os seus objetos cinecromáticos (Figura 4), fruto de um exercício lento e paciente, no interior de um criador visionário.

O *Lócus* de Criação

O interesse em trabalhar com Abraham Palatnik e sua poética artística se deu pelo impacto que sua obra causou-me a primeira vez que a vi. Para analisá-las busquei embasamento teórico e metodológico da crítica genética, de base pierceana, uma vez que eles têm critérios claros e abrangentes para conhecermos mais e mais sobre o ato criador.

Então, para esta apresentação faço reflexões sobre o "apartelier" de Abraham Palatnik (como ele denomina sua moradia, apartamento, e também atelier) como es-

paço de produção. De acordo com a Profa. Dra. Cecília Salles, quando de sua visita ao atelier da artista plástica Tomie Otake, [...] “Percebi que estava diante de uma questão, ainda não abordada em minhas pesquisas, mas de extrema importância para uma crítica que enfoca os processos de produção: o modo como se dá o contato do artista com seu espaço de produção.” (Salles, 2010).

Assim, percebemos que dentro do processo de criação artística temos uma série de variáveis que compõem a ação criadora, quer seja nos espaços de reflexão ou na elaboração de uma proposta de trabalho ou no espaço do ateliê. Foi exatamente o que senti, quando fiz a primeira visita para entrevistar Sr. Abraham Palatnik, quando a porta de seu apartamento se abriu, meu olhar se perdeu diante das obras expostas e trabalhos ainda em processo sobre a mesa na sala (Figura 5).

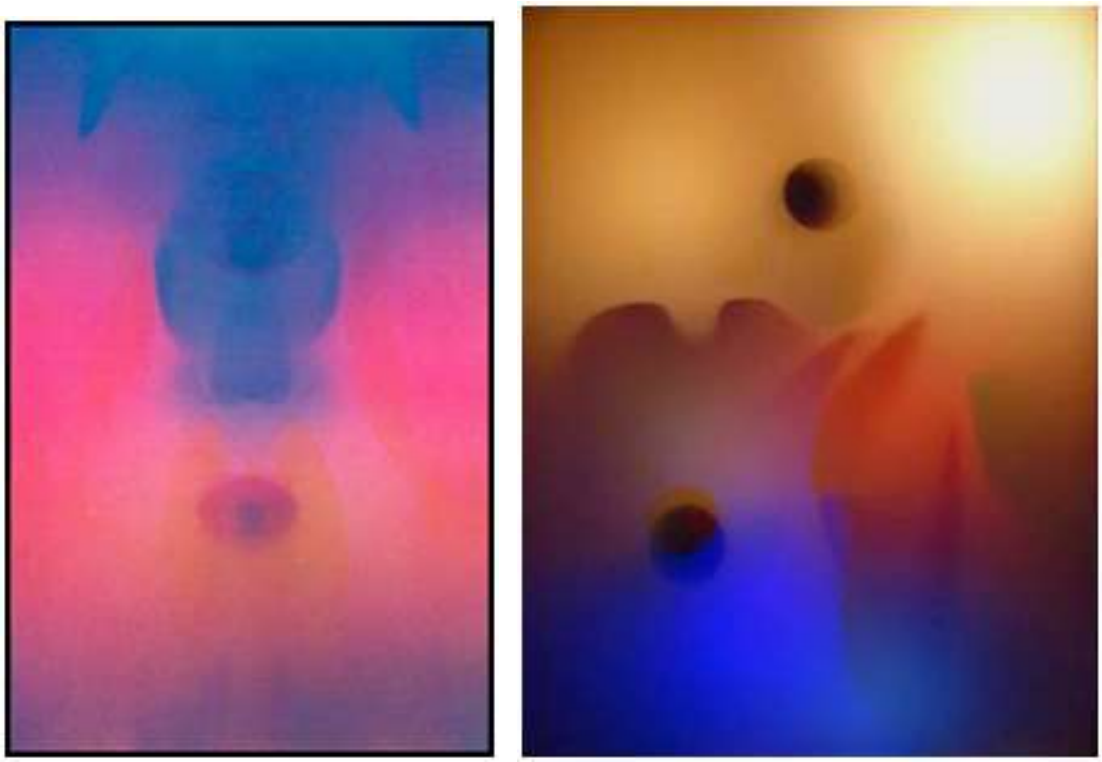
Ao ser convidada a conhecer mais detalhadamente o “apartelier” ele foi explicando que foi fazendo uma “ocupação” gradativa no seu amplo apartamento, com uma vista deslumbrante, para a Enseada de Botafogo, conforme seus filhos (Roni, Beny e Elisa) foram saindo de casa, ele ocupando os espaços. Hoje, somente o seu quarto, parte da sala de jantar e a cozinha não estão ocupados com suas “tralhas”.

Pode-se perceber neste espaço de criação diversos índices e uma oficina (literalmente) de experimentação de diversas naturezas, uma vez Abraham Palatnik trabalha com uma variedade grande de materiais e suportes (Figura 6). Segundo Cecilia Salles (...) “a pesquisa artística vai além da tela”, (...) “podemos dizer que o espaço é o artista, por retratar seus gestos”. (Salles, 2010).

Assim o “apartelier” de Palatnik como espaço criação (...) “localiza-se dentro dessa fronteira, nesse entre-lugar, por apresentar características peculiares.” (Silva, 2012). E mais, espaço-atelier do artista,

> (...) “está mergulhado numa corrente de atitudes e dúvidas mescladas aos afazeres domésticos, um lugar dubio, dividido entre a criação da expressão da expressão ou da linguagem e realizações da sobrevivência consideradas menos nobres na existência do artista.” (Silva, 2012)

Passeando pelos espaços encontramos, no corredor, placas de madeira, de papel cartão, de fórmica, etc. Em um dos quartos está montada uma pequena marcenaria, para fazer os cinéticos, onde o artista faz recortes, lixa, realiza a parte inicial seus trabalhos. A seguir, vem o quarto de montagem, alguns trabalhos passam para a mesa na sala principal para colagem, juntamente com pilhas de livros, alguns de artes, que são utilizados como prensa fazendo peso, e não deixando bolhas na obra. Nesta aparente desorganização que Abraham Palatnik trabalha e diz que sua função como artista é disciplinar o caos.



Figuras 1 e 2. Aparelho Cinecromático **S-14 -** 1957-58 - madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor - 80 x 60 x 20 cm - Coleção do MOMA, Nova Yorque

Figura 3 - Esquerca. W-222 - Abraham Palatnik **–** 2008 - acrílica s/ madeira - 108,5 x 122,5 cm - Coleção particular

Figura 4 – Direita. Objeto cinético - Abraham Palatnik **-** 1990/1992 - Madeira, fórmica, metal, acrílica, circuito elétrico e cabo de velocímetro 110, 7 x 80 x 23 cm. Coleção Instituto Itaú Cultural

Figura 6. Banner de Abraham Palatnik no seu "apartelier" – Site: http://www.mercadoarte.com.br

Figura 5. Leonardo Aversa / Agência O Globo

Movimento/Mecanismo

Palatnik trabalha diariamente no seu "apartelier" que como descrevi, e ele está quase todo ocupado por seus inventos — obras e máquinas que cria conforme surgem demandas e ideias. Mas essa ocupação é sempre móvel, pois cada obra demanda novas buscas e utilização do espaço de criação nunca tem um planejamento prévio, vai-se ocupando a medida que for necessário, de acordo com as necessidades do artista, conforme explica Cecilia Salles:

> "O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. É nessa perspectiva que podemos fazer a relação da constituição do espaço com a constituição da subjetividade do artista. Essa organização mostra-se também como uma forma de obtenção de conhecimento das obras em construção em si mesmo." (Salles, 2010).

Nesse vai e vem de pensar a obra, rascunhos, esboços, projetos vão sendo elaborados paralelamente com a construção de novas obras, o tempo continuo dessa "fabrica" tem uma carga imensa de racionalidade, pois Palatnik não acredita em inspiração ele diz que sua arte é uma questão de percepção das possibilidades que o material com que trabalha lhe oferece. Ao mesmo tempo, sensorial, pois segundo Palatnik "nos somos dotados de órgãos sensoriais exatamente para perceber, não só para entender, o entender é um processo mental".

O poeta Murilo Mendes comentando o catálogo da Bienal de Veneza de 1964 diz que as obras de Palatnik "são tangentes à pintura e ao cinema", e o desenvolvimento de suas formas "obedecem ao um jogo dialético entre o sólido e fluido". E concluiu o escritor: "Constituindo-se em uma espécie de lanterna mágica do nosso tempo, seus elementos não são fornecidos do exterior, mas elaborados com rigor pelo artista, que aspira a conciliar o espaço e o tempo".

Referências

SALLES, Cecilia Almeida: Arquivos e Criação: arte e curadoria. Vinhedo; Editora Horizonte, 2010.

SILVA, Júlio Cesar da. In: Atelier Embira – Lugar Processo. Anais do Congresso Internacional da ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS GENÉTICOS – X Edição; PUC – Rio Grande do Sul, 2012.

Sites consultados

http://www.mercadoarte.com.br

http://www.nararoesler.com.br/artistas/abraham-palatnik

http://oglobo.globo.com

Lucio Costa e a nova poética moderna: renovação dos paradigmas de projeto na Casa Fontes (1930)

Samuel Brito (UPC)

Corria o ano de 1930 quando o jovem arquiteto de 28 anos Lucio Costa, apresentou para a apreciação de seus futuros proprietários, Maria Cecília e Ernesto Gomes Fontes, dois diferentes projetos para uma grande residência a ser construída no Rio de Janeiro. As duas propostas de casa eram radicalmente antagônicas e marcavam um importante momento na carreira profissional do arquiteto. A primeira proposta, em estilo neocolonial, foi o último projeto eclético realizado, enquanto que sua segunda proposta foi seu primeiro projeto moderno.

Lucio Costa era um arquiteto de sucesso, muito reconhecido dentro do estilo neocolonial, apesar de desiludido com esta arquitetura tradicionalista que "com muita repugnância" fazia (COSTA; NOBRE, 2010, p. 149). Quando o casal Fontes procurou o arquiteto para que lhe fizera uma casa na região de mata tropical em zona urbana, a floresta da Tijuca, provavelmente tinha em mente uma mansão campestre ajardinada aos moldes das vilas que tanto marcaram época na arquitetura européia do século XVIII. E assim foi seu primeiro projeto para a mansão Gomes.

A primeira proposta para a Casa Fontes estava composta por um volume compacto com telhado de quatro águas, vinculada à mais sóbria tradição colonial (Figuras 1, 2, 3 e 4). Seus espaços interiores amplos e avarandados, emoldurados por arcos e colunas toscanas, lembram as construções rurais do Brasil do século XVIII. O pórtico de entrada da casa, com três robustos arcos plenos, recebe uma cuidadosa carpintaria, um balcão em gelosía, que juntamente com algumas aberturas de rótulas e outro balcão, compõem a parte mais rebuscada da casa. O projeto não é indiferente ao entorno natural e incorpora duas grandes árvores existentes, uma delas especificada em planta-baixa como mangueira. Pelas perspectivas isométricas poderíamos supor que umas das árvores até define o eixo central do projeto.

Mas este projeto de vila tradicionalista não representava as aspirações poéticas de Lucio Costa, que deve ter argumentado com o casal Fontes sobre a possibilidade de eles se agradarem de uma proposta de mansão moderna, feita de acordo com os princípios da nova arquitetura que florescia com vigor na Europa. Com a aprovação e o devido encargo dos proprietários, o arquiteto realiza um novo projeto.

É curioso entender este crucial momento de mudança de paradigmas em contraste com um desenho realizado por Lucio Costa ainda na década de 1930, enviado por carta ao destinatário Manuel, possivelmente o poeta Manuel Bandeira (Figura 5). O desenho trata da dúbia perspectiva que envolvem os acontecimentos de nascimento, vida e morte: o nascimento implícito na execução da morte, e a defunção decorrente de um surgimento novo. De fato esta era a dialética de fundo, durante a elaboração destes dois projetos antagônicos.

> [...] *no primeiro caso, o próprio 'gosto', já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e guia a intenção formal no sentido de renovação do estilo, ao passo que, no segundo, é a técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determina o rumo - o gosto 'acompanha'. Num simples mudança de cenário; no outro* ***estréia de peça nova em 'temporada' que se inaugura***. (COSTA ,1995, p. 163; grifo nosso)

Esta "estréia de peça nova" da arquitetura moderna, valorizou a poética maquinista de uma casa entendida pela eficiência construtiva e funcionalidade espacial. A plástica estava subjugada pelos novos materiais e novas tecnologias. Se a primeira casa buscava a força e singeleza dos casarões rurais, a segunda traduzia estes mesmos atributos dentro da pureza e racionalidade da nova arquitetura internacional (Figuras 6, 7, 8, 9 e 10). A relação de predomínio dos cheios sobre os vazados na composição se inverte, as iniciais pequenas janelas de madeira se tornaram grandes panos de vidro estruturados com esquadrias de ferro. Também os telhados e seus beirais, são substituídos por lajes que abrigam terraços ajardinados. Pilotis aparentes, interna e externamente, persianas de embutir, divisórias internas de vidro e até uma nova graficação das plantas-baixa com uma tipografia moderna nas iniciais que identificam o uso dos espaços, dão mostra do apuro e domínio do arquiteto dentro da nova linguagem moderna.

Mas ao observar as perspectivas do projeto, se nota uma sobreposição de diferentes naturezas espaciais. Podemos dizer que há três capas bem claras no projeto: a casa racional (pilotis, laje, terraço, janelas cortinas, panos de vidro, etc.); a ambientação interior com móveis antigos de tradição portuguesa; e a marcante presença da vegetação, que nas perspectivas interiores comparecem através da paisagem dos janelões, e nas perspectivas externas pela exótica vegetação tropical que adorna e quase esconde a unidade residencial.

Estas três facetas do projeto são as sementes de uma linguagem que mais tarde se consolidam em sua práxis arquitetônica, a tríade modernidade - mestiçagem - tropicalidade. A modernidade do projeto se configura pela linguagem tectônica em si, peculiaridade patenteada pela abstração de seus espaços fluídos, envidraçados e cúbicos. A mestiçagem desta tectônica pura e racional se faz pela extensa presença do mobiliário de tradição portuguesa, de madeiras escuras e linhas tremidas. Este gesto inclusivo, de incorporar a um objeto radicalmente moderno o mobiliário representante de uma estética vernacular, insere uma contradição no modo de habitar da casa. Gérmen de uma atitude que mais adiante se consolida como a poética principal da modernidade do arquiteto.

> [...] *nós temos a aventura de fazer o gênero humano novo, a mestiçagem na carne e no espírito.* ***Mestiço é que é bom***. (RIBEIRO, 1997, p. 104; grifo nosso)

Mestiço significa o que descende da mistura de duas ou mais raças. Faz parte da formação estética da cultura brasileira esta síntese, atitude intrínseca que tende ao sincretismo, fusão de costumes, resultado de uma identidade híbrida oriunda do caldeamento de etnias. Com este termo, mestiçagem, queremos indicar que Lucio Costa já no seu batismo moderno partia de bases que contrapunha os paradigmas assépticos da modernidade. Mais tarde, nas casas realizadas na década de 1940, Lucio realizará a completa transmutação de seus projetos modernos, incorporando diversos elementos e técnicas tradicionais da arquitetura luso-brasileira.

Além do matiz mestiço dentro deste projeto moderno para a família Fontes, há também uma abordagem interessada em inserir o contexto tropical. Com este paradigma designado "tropicalidade" nos referirmos ao fenômeno de desbaratamento estético e moral, que se preocupa em absorver a condição tipicamente tropical. O entusiasmo diante das condições climáticas locais, da variedade de plantas e do modo de habitar próprio da cultura nativa. Tropicalidade é um dos paradigmas fundamentais para se entender a modernidade específica desenvolvida por Lucio Costa, que em 1917, com tão só 15 anos, já havia escrito um comovente poema de amor à natureza:

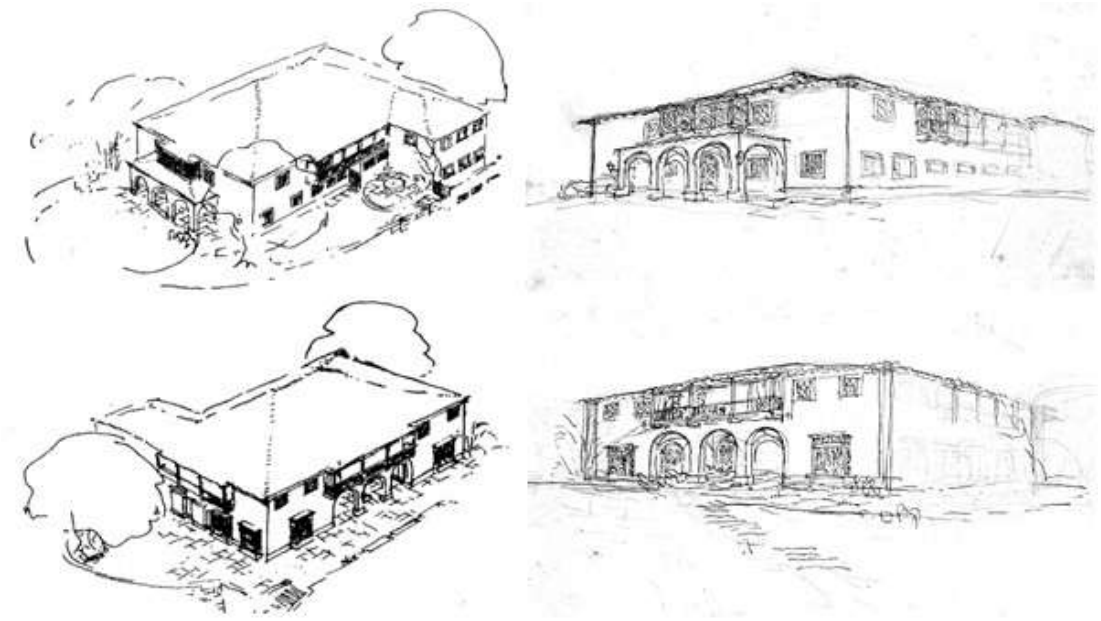
Que linda manhã! Quanta luz, quanta vida! O sol brilhante que penetrava através da folhagem sob a qual eu estava deitado, o céu de um azul imaculado, algumas bananeiras com suas largas folhas paradas, o perfil esbelto e puro de uma palmeira, - tudo isso formava ***um quadro verdadeiramente tropical****. E, para coroar a beleza desse instante, surgiu uma discreta borboleta azul voando pausada e silenciosamente como uma bailarina aos sons melodiosos do trinar dos pássaros. Cada vez mais ardia o sol, a terra parecia estalar; tudo brilhava, tudo estava imóvel, sem a menor vibração; o silêncio que reinava era apenas interrompido por esse gorgeio* (sic) *encantador... Comecei então a considerar a beleza incomparável da natureza que tão poucos percebem e eu tanto adoro!* [...]. (COSTA, 1995, p. 595; grifo nosso)

Para Lucio Costa a dimensão tectônica do projeto necessariamente tem que abrir espaço para a expressão tropical. Este projeto da Casa Fontes parece querer fixar a surpresa e o êxtase que a natureza provoca, e que muito havia marcado o adolescente Lucio. Nos desenhos da residência uma vegetação voluptuosa se enrosca nos pilares assediando a racionalidade da casa com plantas de folhas gordas e jardins de distintas formas e cores.

Quando se lhe comunica a decisão da família Fontes em construir a mansão neocolonial, ao invés da proposta moderna, Lucio Costa formaliza o seu desacordo e indisposição em seguir elaborando os desenhos executivos de seu primeiro projeto, através de uma carta endereçada a Ernesto Fontes:

> *Prezado Senhor Ernesto G. Fontes.*
> *Respeitosos cumprimentos.*
> *De acordo com a nossa conversa de 20 do corrente, não podendo levar avante os estudos para a construção de sua residência da Tijuca, nem aceitar a fiscalização que me propôs, autorizo-o a utilizar, como melhor lhe parecer, as soluções por mim apresentadas até a presente data, exceptuando-se* (sic), *naturalmente, o ante-projeto completo executado a seu pedido, e que representa minha opinião definitiva a respeito.*
> *Esperando continuar a merecer a sua simpatia, subscrevo-me agradecido e com elevado apreço.*
> *Lucio Costa.* (COSTA, 1995, p. 66 [transcrição nossa do texto manuscrito])

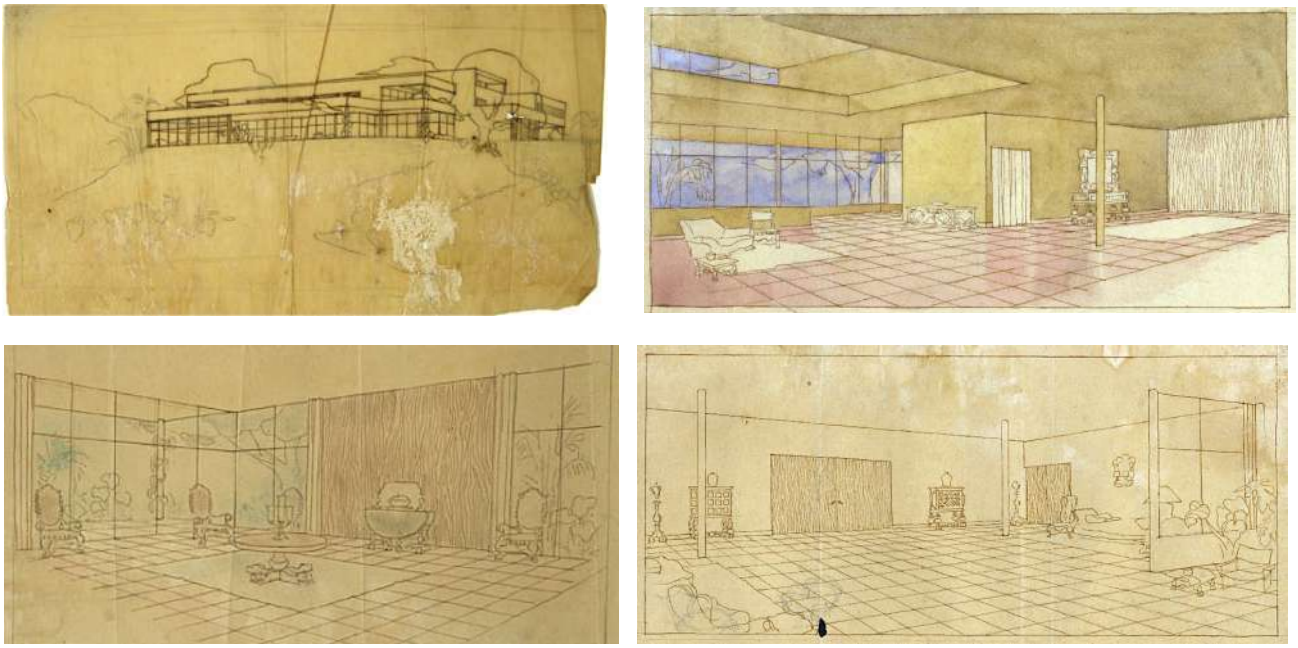
É realmente admirável as condições em que se dão este batismo moderno do jovem arquiteto. A versão neocolonial da Casa Gomes foi de fato construída seguindo os desenhos realizados por Lucio Costa, porém por fiscalização de um outro arquiteto. A ruptura com a arquitetura de teor eclético foi uma postura coerente que o arquiteto soube manter nos anos que se seguiram, mesmo baixo situação de extrema dificuldade econômica. Já não havia sentido seguir trabalhando ao sabor da clientela, antes lhe importava impingir a coerência artística da nova poética moderna, tão cara a todos os vanguardistas, não só daqueles tempos.



Figuras 1, 2, 3 e 4. Desenhos da primeira versão da Casa Fontes. Lucio Costa, 1930. (Fonte: COSTA, 1995, pp. 57 e 58)

Figura 5. Desenho anexo em carta de Lucio Costa a Manuel [Bandeira?]. Lucio Costa, década de 1930. (Fonte: Web do acervo digital da "Casa de Lucio Costa")

Figura 6. Perspectiva exterior da segunda versão da Casa Fontes. Lucio Costa, 1930.(Fonte: Web do acervo digital da "Casa de Lucio Costa")



Figuras 7, 8, 9 e 10.. Desenhos do segundo projeto para a Casa Fontes. Lucio Costa, 1930. (Fonte: Web do acervo digital da "Casa de Lucio Costa")

Referências

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio; NOBRE, Ana Luiza (Org.). **Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **Mestiço é que é bom**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

Web do acervo da Casa de Lucio Costa: <http://www.jobim.org/lucio/>

A CIDADE POR BAIXO DA LINHA

Vinícuis Martins Gonzalez (PPGA/UFE)
José Cirillo (CNPQ/FAPES/PPGA/UFES)

Mas afinal, de que cidade estamos falando?

Como o próprio titulo do trabalho sugere, faz-se necessário definir que cidade estamos nos projetando. Vitória, capital do Estado do Espírito Santo teve sua fundação 34 anos depois de o Brasil ter sido descoberto, no ano de 1500. O então Rei de Portugal, D. João III, dividiu as terras do Brasil em capitanias hereditárias, cabendo à capitania do Espírito Santo ao fidalgo Vasco Fernandes Coutinho, que tomou posse em 23 de maio de 1535. A partir de meados deste século (XVI), a cidade se transformou em função das mudanças econômicas ocorridas no Estado. A ocupação urbana se estendeu por grande parte da ilha e avançou, definitivamente, em direção à porção continental do município. Nesse começo do século XXI, a capital é o principal pólo de negócios do Espírito Santo, que conta com 3.093.171 habitantes (censo IBGE 2000). Desses, 291.889 são moradores desse lugar de clima tropical úmido, com temperatura média mensal de 34 graus. Vitória transformou-se então no centro da região metropolitana da Grande Vitória, que conta hoje com quase 1,5 milhão de habitantes.

Rapidamente situados no tempo e no espaço (geograficamente falando), partimos para outra questão, agora de ordem conceitual e de fundamental relevância para o encaminhamento da nossa discussão: afinal, o que chamo de cidade? Buscar seu entendimento se torna pertinente para delimitação do nosso campo de atuação. Javier Maderuelo, renomado pesquisador espanhol possui uma interessante definição:

> La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente, adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos a lo largo de su historia (MADERUELO, 2004).

Não podemos negar que tal conceitualização se mostra ampla e fluídica ao ponto que qualquer cidade lhe caberia, ou pelo menos a grande maioria ocidental. Ciente desse risco ele próprio afirma, ainda no mesmo texto, que se trata de um “conceito de cidade”, e que a seu ver está em declínio na atualidade. Declínio principalmente

porque defende a conservação de uma cidade onde as relações sociais se desenvolvam e se construam entre e através dos seus habitantes, e não por meio do desenvolvimento tecnológico, como exemplifica no caso dos automóveis. Por mais provocador que seja a discussão, não nos interessa nesse momento aprofunda-la, pois não se trata de confrontar o antes com o agora, muito menos desvalorizar a modernização do cenário urbano. Aqui nos interessa muito mais entender a cidade como materialização das expressões dos poderes econômicos, sociais e políticos; reflexo das maneiras de ser, sentir e habitar de seus cidadãos, como uma grande teia em permanente construção e desconstrução, se (re)estruturando incessantemente no ritmo de seus passantes.

Perceber enfim, que a cidade como testemunho das histórias de seus habitantes nos leva para o entendimento que ela é fruto de uma construção coletiva, e por isso, marco de manifestações culturais. Nelson Brissac é outro pesquisador que concebe as cidades como lugar de histórias, já que se configuram como ele próprio define como paisagens-passado (PEIXOTO, 2004). A seu ver, cidade de histórias dotadas do peso e da permanência das extraordinárias paisagens, horizontes de pedra, onde o mais moderno convive com o passado, o futuro com a antiguidade. Um solo arcaico, juncado de vestígios e lembranças. São de fato, visões da cidade como um sitio arqueológico (BRISSAC, 2004).

Ora, sendo a cidade então uma marca cultural, enxergá-la como suporte e expressão da arte não é nenhum exagero, pois como afirma Maderuelo, ela possui qualidades como paisagem e por isso está sujeita a um olhar estético. Segundo Javier Maderuelo (2004) “entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico.”

Todo esse esforço para definir o que consideramos como cidade e a qual cidade estamos nos referindo é a tentativa de revelar não apenas o contexto que a obra “Caminho das Águas” - o exemplo para discussão, foi desenvolvido, como deixar claro a relação conceitual do termo cidade aqui proposto, com a leitura que o próprio artista faz do cenário urbano. A obra é do artista plástico Piatan Lube e fez parte do 8º Salão Bienal do Mar, evento que aconteceu entre os dias 20 de dezembro de 2008 e 05 de fevereiro de 2009, e que pela primeira vez extrapolou os limites “tradicionais” do cubo branco galeria/galpão, e avançou pela cidade. Assim as intervenções propostas foram executadas na área que compreende a região central da ilha de Vitória, desenhada em torno da Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes (Av. Beira-Mar).

Trata-se de uma linha de cor azul vivo e de aproximadamente 1.800 metros de extensão em linha horizontal por 30 centímetros de largura que, partindo do porto de Vitória insinuou-se pelas ruas centrais da cidade até alcançar um banco de rua, estrategicamente instalado na ponta do morro do Forte São João, um ponto de observação sobre a baía, bem de frente para a pedra do Penedo. Um dos poucos pontos não alterados da paisagem da baía.

Figura 1. Detalhe, “Caminho das Águas”, Piatan Lube, 2008.
Foto: arquivo LEENA/UFES

Essa condição imposta pela organização do evento circunscrevendo a área de atuação dos artistas foi fator primordial para a construção da obra, uma vez que seu projeto foi desenvolvido para estar ali, exatamente nos limites geográficos onde a cidade antiga se encontrada sob a cidade contemporânea, uma marca prospectiva da memória da cidade, como o próprio resumo apresentado pelo artista aponta:

> Caminho das águas é uma Intervenção urbana que pretende redesenhar as áreas limítrofes das formas geográficas da antiga cidade de Vitória, a fim de trazer para a superfície, a história documental da evolução urbana destes territórios, por meio de uma linha azul de 30 centímetros de largura, pintada sobre o chão, em um azul bem vivo, afirmando lugares esquecidos da cidade (PIATAN, depoimento, 2010).

Dois pontos cruciais para nossa discussão se revelam nesta fala: uma é a “intenção” de ser da obra, e outra a “descrição” de seu aspecto formal. Notem que os dois termos em aspas são fundamentais na obra de Michael Baxandall, e por isso propositalmente em destaque, já que vamos buscar nos apontamentos apresentados pelo autor, no livro “Padrões de Intenção”, para chegar (ou pelo menos tangenciar) a um denominador comum entre o que artista propõe (intenção) e a recepção do espectador/transeunte (descrição).

Para esta analise contamos com o memorial descritivo e o resumo do projeto artístico da obra como representação da fala do artista. A escolha de se trabalhar com o material textual e não com uma fala mais direta do artista, como uma entrevista, por exemplo, se define na acessibilidade ao dito, levando em consideração que um memorial descritivo se trata de um pensamento concatenado e construído para tal fim: o de falar para e sobre a obra; mesmo tendo a ciência que existam tantos recursos para registrar uma manifestação oral, não apenas através dos dispositivos de gravação, como posteriormente sua transcrição.

Normatizado conforme as exigências dos editais, o pensamento articulado e construído através da escrita não deixa, contudo, de ser uma fala, pois somente explicamos uma obra na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele (BAXANDALL, 2006). A diferença mais significativa nos parecer ser que a construção da fala através da escrita é um exercício planejado e que possui uma temporalidade maior no seu gesto, além de grande possibilidade de estar apoiado em outros escritos, diretamente ou não, conscientemente ou não; e que somados a complexa capacidade de articulação entre o ver e falar se mostram mais eficientes na tentativa de revelar a intencionalidade artística.

> A descrição de um quadro reproduz ou poderia reproduzir o ato de observá-lo diretamente? É evidente que não, pois há uma óbvia incompatibilidade formal entre o ritmo com que percorremos um quadro com o olhar e o ritmo com que organizamos palavras e conceitos (BAXANDALL, 2006).

Por outro lado, afirma que a atividade de uma descrição (seja ela construída oralmente ou através da escrita) não dá conta de reproduzir a obra. Quando nos propusemos a reproduzir através de uma descrição, construímos imagens diferentes (BAXANDALL, 2006), o que pode ser explicado tanto pela diversidade de nossas experiências, quanto pela capacidade de imaginação. O que o autor parece nos dizer, e ai se trata de uma necessidade de simplificação do discurso, é que no final das contas a descrição fala de uma representação do que pensamos, e por isso explicamos o que pensamos sobre o que vemos.

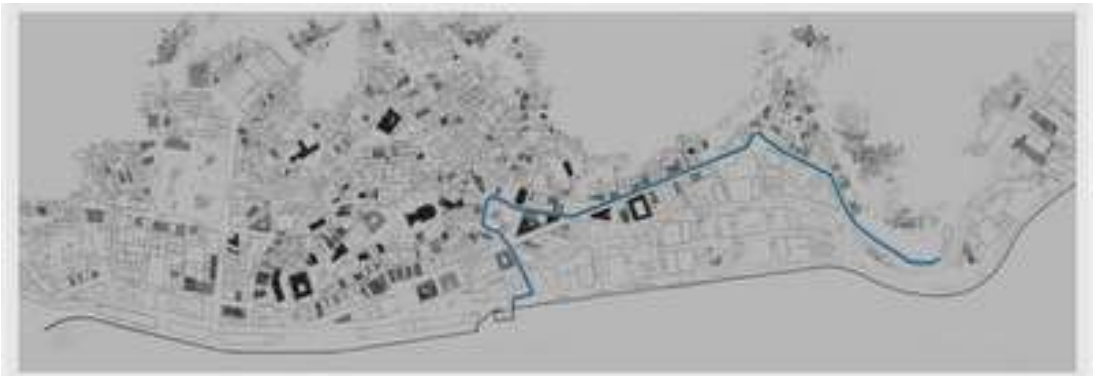


Figura 2. Projeção de ocupação da obra dentro dos limites da cidade.
Fonte: Acervo do LEENA/CAR.

A discussão sobre o problema da descrição nos parece pertinente e vai ao encontro direto das múltiplas possibilidades de recepção da obra de arte. Quando "Caminho das Águas" se propõe ser possibilidade de rememoração e revelação de uma cidade que não existe mais, ela se articula num entendimento *a priorístico* ao preconceber que o transeunte conhece (ou pelo menos tenha ouvido falar) de que parte do território onde a cidade se desenvolveu é resultado da ocupação humana através do aterramento de parte do trecho litorâneo da cidade.

Seguindo esse raciocínio, a obra para ser acessada conforme aponta o artista necessitaria de informações complementares, indicativos mais explícitos ou a já tradicional intermediação realizada pelos programas de arte educação desenvolvidos para as exposições, sejam elas dentro de um espaço sacralizado, como também já acontecem em eventos que extrapolam os limites institucionalizados do circuito, neste nosso caso, a cidade. Não estamos com isso afirmando que essa é uma condição colocada pela obra, apenas uma de tantas interpretações que a fala artística possibilita sobre esse trabalho.

> Instigar, caminhar, perceber, conhecer, ambicionar, lembrar, imaginar, ver, flagrar, escutar, conversar, interagir, pintar são ações desse processo. Ela não se esgota em uma intervenção, é um processo que visa o conhecimento, a interação, o trabalho físico, a participação emocional, a disciplina, o estímulo da memória, o sentido de ocupação, a revolta, a razão (PIATAN, depoimento, 2010)

Não é difícil perceber que se trata de uma intenção de ser fluida e flexível, repleta de possibilidades e promessas, como a própria cidade se mostra. Fazer habitar a arte nas entranhas da cidade gera uma trama de relações múltiplas entre a obra e o espectador/transeunte. Talvez mais do que isso. Fazer ser arte num cenário composto, diversificado e muitas das vezes saturado de elementos físicos e visuais, se torna tarefa ainda mais árdua. Não que para ser arte precise ser identificado como tal. O que estamos desenhando com essa análise é a iniciativa de materializar, e assim enxergar, os delicados limites que existem entre o pretender e o ser de fato. Neste ponto atingimos o ponto da discussão que Baxandall propõe sobre o que chama de intenção.

> Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivesse se passado, em determinado momento, na mente do artista. Penso antes, numa condição geral de toda ação humana racional [...] A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou por assim dizer, uma "qualidade intencional (BAXANDALL, 2006, p.81)

A intenção que Baxandall defende não possui relação – pelo menos diretamente, com a gênese da criação artística, muito menos com as características psicosociais do artista. Não interessa saber, grosso modo, o que pretendia Piatan (vamos usar nosso exemplo) quando concebeu "Caminhos das Águas". Interessa então, muito mais o que a obra se propõe a ser, já que sua qualidade intencional é que determina o modo com que posso e/ou devo dialogar com ela, ou como o autor afirma, a intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro (BAXANDALL, 2006)

É necessário assumir a incapacidade que temos nesse momento de nos aprofundarmos mais na discussão do conceito. De qualquer forma, ao contrapormos o que o tempo todo estamos chamando de intencionalidade artística com a recepção da obra pelo nosso transeunte/espectador, definimos dois pontos complementares e nem por isso opostos em si: o primeiro é que ao propor rememorar o passado, a obra nos conduz a observarmos seu traçado horizontal, numa relação corpórea direta com o espaço urbano. Caminhar sobre sua linha azul é se permitir interagir diretamente, fisicamente com o trabalho, e consequentemente, percorrer nas ruas e avenidas o que um dia foi o limite geográfico da ilha. Em segundo lugar, e nem por isso menos importante, a obra nos possibilita independente do que possa objetivar ser; ativar outras paisagens para aquelas em que o olhar naturalmente percorre quando olhamos para baixo na tentativa de captá-la no horizonte. Ao mudarmos a perspectiva da contemplação, passamos a perceber a cidade que nos olha de cima. A linha azul não apenas revela a cidade que se esconde nos escombros do passado como nos permite ser observados por aquela que, ainda adormecida, se esconde nas antigas construções que margeiam o caminho desenhado pela obra. Nas palavras do artista, "Caminho das águas" assim o faz em um processo físico intelectual destrinchando em prospecção a paisagem contemporânea, trazendo todas outras cidades que vivem em baixo desta à superfície.

Referências

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUBE, Piatan. Caminho das Águas, Memorial Descritivo. Acervo pessoal do artista, 2009

_____ Caminho das Águas. Resumo do projeto. Acervo pessoal do artista, 2009.

MADERUELO, Javier. Arte Público: naturaleza y ciudad. Madri, España. Fundacion César Manrique.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. 3 ed. São Paulo: Senac, 2004

Site: Prefeitura de Vitória. http://www.vitória.es.gov.br, acessado em 30 de Setembro de 2012

Territórios, memórias e espaços poéticos

Narrativas visuais, Vazios urbanos e territórios criados

Waldemar Zaidler Jr (FAAP)

Introdução

Diversas disciplinas ressaltam a criação de territórios físicos, mentais e simbólicos como fator importante para a manutenção do equilíbrio social. Alguns campos se avizinham e formam um leque de abordagem, entre eles: filosofia, geografia, ciências sociais, arquitetura e artes. A arte, quando trabalhada nessa direção, é uma poderosa fonte de estímulos para a criação de territórios subjetivos e intersubjetivos. Literatura, artes visuais, paisagismo, teatro e outras modalidades artísticas frequentemente exploram em suas poéticas a noção de território. Esta se manifesta nas obras por via estética, mitológica, temática etc., ou se materializa como elemento de linguagem, ou ainda é utilizada como matéria-prima.

Na cidade, a arte pública chama para si parte da responsabilidade de criar e sugerir ao cidadão a criação de territórios próprios, fornecendo a ele meios para a apropriação concreta e simbólica de espaços. Em sua maleabilidade e dinâmica transformadora, a arte pública pode recorrer, entre outros, à intertextualidade e a princípios e técnicas narrativas, visando aprofundar relações interativas, de modo a favorecer a diversidade e a alteridade.

As reflexões aqui apresentadas foram engendradas com base na observação e análise de intervenções visuais artísticas realizadas na cidade de São Paulo no período entre 1974 e 2012. As intervenções em foco, além de trabalhar a ideia de território e de explorar recursos textuais, incluem em suas poéticas a exploração de vazios urbanos, mais especificamente de superfícies inexpressivas ou degradadas – chamadas aqui *superfícies mudas* –, efeitos colaterais de uma lógica arquitetônica que não prioriza estética e ambiência urbana.

Da observação desse conjunto, depreende-se como, pela articulação destes três elementos – criação de território, narrativa e vazios urbanos –, varia a potência transformadora da relação obra-público, ou seja, o desempenho e a participação de uma obra no processo de reconquista simbólica da cidade por seus cidadãos. Duas obras foram aqui selecionadas para ilustrar esse processo.

Narrativa linear e reconstrução territorial

A obra *Caminhos do Jaraguá*, criada por Marcello Nitsche e Flávio Motta e registrada pelos próprios autores no filme *Superfícies Habitáveis – Memorial 2* (São Paulo, 1974), é notável por seu ineditismo. Foi provavelmente a primeira iniciativa no Brasil a propor tratamento visual para um equipamento viário gigantesco. A intervenção trouxe também a novidade de se desenvolver ao longo de um percurso, trabalhando a questão tempo-espaço de modo até então inusitado na cidade. Esse trabalho utilizou como suporte os pilares do elevado Presidente Costa e Silva – o Minhocão –, na região central da cidade. (Figuras 1, 2 e 3.)

Figuras 1, 2 e 3 – *Caminhos do Jaraguá*, Minhocão, São Paulo, 1974.
Fotos: Acervo da Biblioteca FAU-USP

É interessante a dubiedade da relação que, neste caso, se estabelece entre pintura e suporte. Se a atenção é concentrada nos pilares em si, pode-se considerar que a pintura pretende abduzi-los, propondo-se como substituta deles, objetivo que faria sentido, pois originalmente os pilares cumprem apenas sua função estrutural – são superfícies mudas por excelência.

Curiosamente, é essa função estrutural que, graças ao tratamento pictórico, salta aos olhos a partir do momento em que a atenção não é mais focada apenas nos pilares, mas sim no conjunto pilar-piso-teto. O "pilar volta a ser pilar", mas, agora decorado, sua presença é ainda mais enfática.

Daí a dubiedade: devido à pintura, o pilar descola-se do conjunto e ganha autonomia. Mas ao mesmo tempo, ao ter intensificada sua participação na ambiência, a ela integra-se e com ela estabelece relações de interdependência.

É preciso ainda lembrar que a obra se estende por mais de quarenta pilares, o que implica interação "quadro a quadro".

As pinturas realizadas em cada pilar são simples, em sua maioria composições geométricas de compreensão imediata, com a utilização de duas ou, no máximo, três cores. A opção pela simplicidade – em que pesem questões técnicas e a assunção da efemeridade da obra – pode ser vista como um esforço para atrair a atenção do observador e valorizar as sequências de imagens, que evocam o pico do Jaraguá, um referencial geográfico da região oeste da cidade, sentido no qual que se desenvolve o discurso. O resgate poético de um referencial apresenta-se aqui como intenção de deslocar o território da espacialidade para o imaginário.

A trama narrativa da obra é linear, aproximando-se de um discurso plano, mas ganha força extraordinária ao evocar em seu enredo uma referência visual obstruída, e por reafirmar a importância simbólica e a identidade do *território Jaraguá* justamente sobre os pilares da intervenção viária que o obstruiu. Assim, ainda que singelo, o recurso narrativo é eficaz e sugere o resgate territorial. Fomenta a tensão entre os diferentes universos que disputam os sentimentos do observador em relação ao território espacial e cultural arrasado pelo elevado.

A tática da figura recortada na construção narrativa

Outra possibilidade encontrada na arte pública para a instigar a (re)criação territorial é o emprego da figura recortada como recurso narrativo.

A figura recortada é um signo visual que tenta escapar do esquema de percepção figura-fundo proposto pela teoria gestáltica.

O recorte da figura é uma operação mental que desvincula um signo visual, figurativo ou não, de seu contexto primário, da estrutura visual que juntamente com ele sugere significados.

Por exemplo, imagine-se um ícone qualquer recortado de uma revista. Durante o trajeto que este faz da revista até seu novo destino, torna-se objeto tridimensional e nessa condição passa a ter como contexto o mundo em geral. Torna-se objeto autônomo, e a menos que se disponha de algum dispositivo mirabolante que o mantenha flutuando indefinidamente, mais cedo ou mais tarde pousará sobre outra superfície, fundindo-se a ela, replanificando-se e ganhando novas significações.

Esse deslocamento foi o recurso utilizado por Richard Hamilton em sua colagem *O que faz os lares de hoje tão atraentes, tão diferentes?* (1956), que, segundo diversos historiadores, é considerado marco conceitual da *Pop Art*.

No percurso entre a revista de origem e seu destino, a percepção da materialidade e da autonomia da figura recortada lhe confere personalidade própria. Dessa forma, o recorte adquire características de personagem; seu percurso é ação, e a transformação de seus significados é enredo.

Reúnem-se, assim, a partir da figura recortada, os elementos básicos para a construção de uma narrativa. Mais do que isso, seria razoável supor que, ao deparar com uma figura recortada que descansa sobre uma superfície, o observador sinta-se instado a "reconstituir a história" de como e por que, afinal de contas, aquela figura foi parar ali. Simultaneamente a essa "narrativa pregressa", a percepção da figura em seu novo contexto suscita a construção de uma "narrativa presente" cujo enredo é sugerido pelo diálogo intertextual entre os elementos constituintes da cena, e entre eles e o contexto espacial ambiental[1].

No caso de esse recorte se reproduzir em superfícies mudas ao longo de um percurso, repetindo-se ali e acolá em um circuito visual delimitador de um território, a expectativa de se encontrar adiante a mesma figura em uma nova situação pode levar à sobreposição das "narrativas pregressas" e das "narrativas presentes" geradas até então por uma "narrativa antecipada", imaginada pelo observador, que se torna assim autor.

Esse processo pode ser identificado, por exemplo, nos *graffiti*, e talvez forneça uma pista para explicar parte do fascínio que essa prática de intervenção visual vem exercendo sobre um gigantesco número de pessoas, e como dela vêm se derivando outras práticas que respondem ao impulso despertado no observador de transformar-se em produtor. A narrativa poderia ser vista, assim, como a *stimmung*[2] da figura recortada quando ambientada artisticamente em superfícies mudas.

De fato, no *graffiti*, que se vale primordialmente da inserção de figuras em superfícies sem nenhum preparo especial, encontra-se um vasto campo para observação do dialogismo em narrativas visuais dos mais variados graus de complexidade e de experimentações formais. Não seria exagero afirmar que, a partir dessas experiências, a pintura parietal ligada ao urbanismo e à arquitetura, incluindo o muralismo – que no final do século XX ainda se encontrava estacionado em sua conceituação modernista (quando não clássica) –, começa a se reconfigurar e a encontrar espaço no cenário contemporâneo, inclusive no que se refere à arte pública oficial e institucional.

A figura recortada atrai o olhar do observador para características ontológicas e polissêmicas da superfície que a contém, trazendo ao foco um fragmento da cidade. O suporte não é mais abduzido; ao contrário, causa estranheza e articula aspectos temporais, espaciais e semânticos.

---

1. Segundo a definição proposta por Lucrécia Ferrara, "Chama-se contexto espacial ambiental o conjunto de circunstâncias físicas sociais, econômicas e culturais subjacentes ao uso ambiental que, por interferência e não determinação dessas variáveis, é múltiplo e diversificado". *In:* FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Leitura sem palavras. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 31-2

2. *Stimmung* é uma palavra alemã sem tradução exata para o português, cujo significado está entre "atmosfera" e "estado da alma". Para George Simmel, a *stimmung* da paisagem é a unidade que instaura a paisagem como resultante do reagrupamento de fenômenos naturais sobre o solo terrestre. O termo é aqui emprestado para designar a unidade resultante do contexto espacial ambiental e da figura recortada, unidade esta expressa pelo discurso dialógico que inspira uma resposta sensível e criativa ao estímulo gerado pela intervenção visual. *In*: SIMMEL, George. Filosofia da paisagem (1913). Trad. Vladimir Bartalini. *In*: **La tragédie de la culture e autres essais**. Paris: Rivages, 1988

Os modos do recorte

Um exemplo que ilustra muito bem a operação da figura recortada e de seu potencial narrativo quando aplicada a superfícies mudas é o trabalho do artista francês Space *Invader*, que deixou muitos rastros em suas visitas a São Paulo.

O apelido adotado pelo artista é derivado do clássico *videogame* homônimo (*Space Invaders*, 1978), um dos primeiros a conquistar amplamente o mercado, que se valia dos *pixels* da tela do computador para representar alienígenas invasores, contra os quais o jogador lutava.

Figuras 4, 5 e 6 – Intervenções do artista francês Space Invader. 2012. Figura 4: Nova York, foto de Ivan Corsa. Disponível em: <www.globalgraphica.com/category/artist-space-invader>. Acesso em: 10 set.2012. Fotos 5 e 6: São Paulo, 2012. Arquivo do autor

Ao ser deslocado da tela do computador para as superfícies mudas, o personagem trouxe consigo um discurso carregado de memórias afetivas que cativou os que conheciam o jogo e repercutiu nas gerações mais recentes. Mas o que interessa analisar aqui são as características narrativas identificadas nas diferentes formas de apresentação do personagem, sempre reproduzido pelo artista com azulejos ou pastilhas, que remetem à linguagem gráfica original do *pixel*. (Figuras 4, 5 e 6.)

Na Figura 4, o personagem é apresentado dentro da tela de um computador. Não é o monstrinho que é recortado, mas sim o computador. O signo remete antes de mais nada ao jogo eletrônico, e o monstrinho é apenas um dos atores dentro desse contexto.

Na Figura 5, ele aparece emoldurado, inserido em um pequeno mosaico: é a representação do personagem, que tem sua "mobilidade" nitidamente limitada; o artista é o narrador, e o texto visual descreve o personagem.

Já na Figura 6, podemos observar a figura de fato recortada. Não é mais referência ao *game*, nem é a representação do personagem, mas é o alienígena em pessoa que literalmente invade a cena, como se fosse responsável por suas próprias ações.

É interessante comparar a atuação do suporte nos enredos sugeridos pelas três intervenções. Na Figura 6, a parede é de fato o mundo invadido, e o contato do personagem com ela é imediato; essa intimidade convida o olhar a passear pelos detalhes da superfície, que passam a ser parte integrante da composição, sem a intermediação de nenhum elemento. Nos dois outros casos, o responsável pela ação – o *alien* –, só entra realmente em contato com a superfície depois de vencido o quadro (Figura 5), ou a tela e o computador (Figura 4).

Percebem-se aqui diferentes graus de desempenho das intervenções no que se refere à interatividade com a superfície, e é possível intuir o papel desse desempenho na percepção e na criação, pelo observador, de novos significados para um fragmento da cidade até então inexpressivo e, a partir daí, estimular a ampliação de seus territórios.

As duas operações artísticas examinadas exploram a interatividade e desencadeiam diálogos intertextuais. Ambas convocam o contexto espacial ambiental como ingrediente em seus processos criativos, e evocam os conceitos de memória e identidade, relacionando-os à espacialidade e à territorialidade.

São exemplos de apropriação artística que transformam, para muitos, espaços em territórios; apresentam linguagem sintaticamente elaborada e propõem uma estética singular. Representam um procedimento atual do fazer artístico e, ao lado de muitas outras manifestações artísticas, alimentam as tensões que dinamizam a contemporaneidade.

O CADERNO DE ARTISTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Lúcia Fonseca (Instituto de Artes UNICAMP)

Considerações iniciais

O Caderno de Artista comumente é visto como um instrumento singular de elaboração do pensamento visual, mais especificamente do seu processo criativo. Guardado na gaveta do estúdio, próximo dos olhos do artista e longe do olhar do público, esse material antecede o trabalho, a obra em si - é de algum modo um eixo do sistema de arquitetura processual da obra.

Ele tem sido um dos recursos que o artista visual mais comumente emprega para registrar em desenho o desenvolvimento e a construção de seu pensamento. O caderno, para alguns artistas, é certo - configura-se como instrumento; no entanto, para aqueles artistas cujos cadernos apresentam diferenciais conceituais que os colocam para além de um "material de gaveta" - como é que esse material se configura? Que estrutura e expressão são essas que lhe dão um estatuto a mais, além do instrumental? Estes e outros questionamentos instigam-me a investigar de modo profundo quais conceitos e poéticas estão implicados na contemporaneidade dos cadernos de artista.

O texto coloca-se como um relato de pesquisa em andamento sobre o(s) "papel(is)" do caderno no processo de criação do artista, e as colocações escritas são inferências iniciais, baseadas em minha práxis artística, bem como na observância de processos de outros artistas e textos referenciais acerca dessa temática. Por sua vez, o tema do caderno de artista vincula-se a uma pesquisa mais ampla, iniciada desde 2008, que trata do tema da "casa" como espaço de habitação poética.[1]

As fontes utilizadas na construção deste texto compreendem três exposições, dentre o projeto de quatros individuais realizadas no período de 2009 a 2012. Basicamente, os cadernos de artista constituem o objeto de estudo dos projetos dessas exposições (Fig.1). Como fontes teóricas, recorro ao texto realizado por Cláudia França para as duas mostras iniciais, a teoria de processos de criação em desenvolvimento por

1. Em 2008, iniciei o projeto de pesquisa artística sobre o espaço habitado: Modos de habitar. Trata-se de vivências para com a casa e seus arredores, que a cada desenho se tornam uma espécie de topografia sobre a intimidade do ser, ou seja, daqueles que a habitam. Tomo como base as topoanálises de Gaston Bachelard, que em seu livro A poética do Espaço (2000), considera lugares especiais para o devaneio como os cantos e a própria casa.

Cecília Salles. Recorro também ao estudo sobre livro de artista realizado por Paulo Silveira e ao pensamento de Gaston Bachelard sobre a "poética do espaço", entre outros.

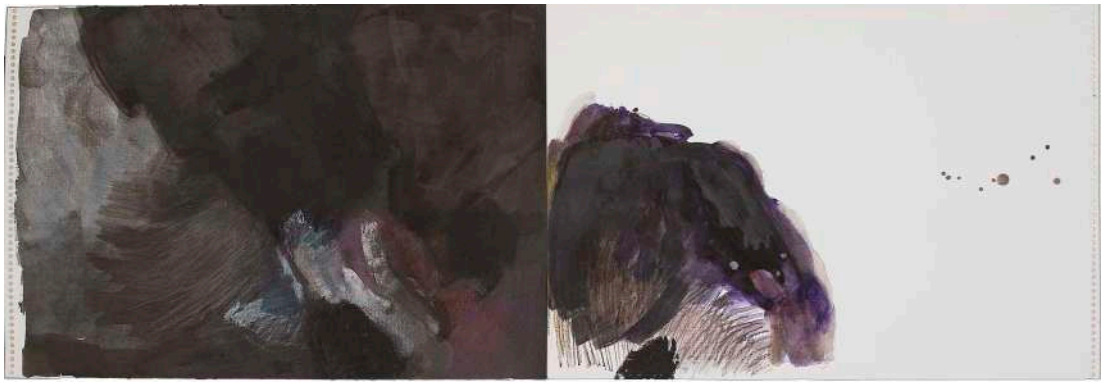


Figura 1. Os cadernos de artista constituem o objeto de estudo

O objeto caderno como dispositivo da pesquisa artística

Como instrumento, o caderno de artista é o dispositivo que atende o artista na sua relação de coleta gráfica e plástica de coisas do mundo, anotando suas idéias e dos outros, bem como registrando experimentos e construindo projetos em arte. O caderno de artista, nesse caso, é um suporte da pesquisa artística. Como tal, pode se apresentar como um objeto diário de característica formal uniforme e muitas vezes de fácil transporte: capa dura ou mole (quando tem), grande formato, médio e mínimo e um miolo variado que pode ser costurado na forma de brochura, ou montado com folhas seguras por espiral de polietileno e até ordenadas e guardadas soltas em pastas. Normalmente estes são objetos de consumo que podem ser produzidos artesanalmente e/ou adquiridos à pronta entrega no mercado voltado à produção artística.

Além dessas, existem outras formas para esses cadernos, algumas com características muito próprias à poética do artista que o utiliza. Para essas capas ou mesmo o caderno como um todo pode ser o próprio usuário que produziu, dando-lhe um diferencial de autor. Também nessa direção do objeto especial, existem profissionais especializados na criação dos cadernos, bem como dos livros de artista[2]. Tais profissionais voltam-se para lhes dar atrativos que nos "pegam" pelos sentidos, com cores, texturas, montagens e formas pouco usuais, trabalhando a criação de um "desenho" especial e diferenciado desses objetos.

Porém, para vários artistas visuais, a capa de seus cadernos é a mesma, de cor em geral preta e muitas vezes, sem qualquer distinção ou com apenas uma marca de tempo e de memória ou ainda de ordem. O mesmo não acontece com o miolo que pode ser variado em seus papeis, gramaturas leves e pesadas, texturas granulares de grande teor e de aspereza quase zero, além da qualidade que pode ir do papel reciclado de

2. De acordo com Silveira o de Livro de Artista passou a ser identificado como uma categoria das artes visuais desde os anos 60. Nas mãos dos artistas, o objeto livro deixa para trás suas conformações tradicionais e valores institucionais ligados a expressão da escrita, para ser submetido a atitudes artísticas que o corrompe e o transgride em sua regras, significados e tradições. Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também e sobretudo, ver, virar e gerar suas páginas. Comê-las . É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo que melancólica (SILVEIRA, 2008, p.29).

composição duvidosa ao de algodão neutro, próprio aos materiais e técnicas conhecidos da história da arte.

Entre o tipo de capa e de miolo, o que de fato importa para esses artistas é a disponibilidade e a acessibilidade que este suporte lhes dá no desenvolvimento de seu pensamento visual. Tê-lo à mão no momento oportuno e aliado ao desenho, em seu aspecto mais imediato de representação gráfica, permite ao autor uma flexibilidade possível para registrar e *"armazenar reflexões, dúvidas, problemas ou possíveis soluções"* de sua pesquisa artística (Salles in DERDYK, 2007, p.35).

No processo de elaboração da obra costuma ser esse o papel mais significativo do caderno de artista: servir de modo eficiente ao movimento, talvez inicial, de aquisição e geração de conhecimento sensível e cognitivo do autor sobre as coisas que lhe interessam a partir dos olhares e das experiências para com o mundo e a linguagem. Arrisco dizer que para alguns de nós, o caderno chega a ser o suporte de uma escrita ou escritura sobre *o estar no mundo e ser do mundo.*

Para a pesquisadora dos processos de criação, Cecília Salles, é nos desenhos de cadernos e anotações gerais dos artistas que ocorrem não quaisquer desenhos, mas o desenho de criação, que

> nesses casos, age como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual. As avaliações do artista estão implícitas nesse processo de experimentar: produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é esta ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas (Ibid, p.37).

Salles prossegue e avança com sua reflexão, quando compreende que no material da produção artística existem marcas recorrentes constitutivas do movimento de seu processo de criação, mais especificamente, marcas de seus ires e vires próprias ao ato do desenho de criação ou de se pensar visualmente, que por sua vez, podem vir a resultar na apreensão de um sistema em construção da "arquitetura" da obra.

> Ao compararmos um desenho com outro, observa-se aquilo que ainda não satisfaz o artista, sensação essa que gera novos desenhos. Constrói-se à custa de destruições. Os julgamentos do artista levam a tomada de decisão e, naturalmente, a possíveis alterações. O ato de rasurar ou fazer adequações, portanto, é resultado de reflexões e gera momentos de opção. A natureza dessa investigação desenvolvida nos esboços pode estar associada aos diferentes momentos históricos e movimentos da arte, pois ao longo das experimentações revela-se aquilo que está sendo buscado pelo artista, imerso em seu tempo e espaço (Ibid, p.37).

Paulo Silveira, em seu livro "A Página Violada", que trata do Livro de Artista, diz que a página "é a menor unidade possível do suporte livro. *Separada dele, ou a obra se ressentirá em sua totalidade, ou, quem sabe, eles (o volume e a página) instaurarão um outro discurso"* (SILVEIRA, 2008, p.23-24). No entanto, existem cadernos de artista tratados sob o foco de um discurso outro (o conceito e a poética) que não é a partir do volume e/ou da página. Artur Barrio, por exemplo, criou um trabalho hibrido

nomeado de “CadernosLivros”; já Waltercio Caldas apresenta uma produção de cadernos que se subdivide em volumes com desenhos de projetos e vários outros que nada têm de instrumento e sim, de objetos poéticos cujo suporte é o volume caderno. Feres Khoury, por sua vez, executa diferentes tipos de cadernos ao transitar entre o projeto, o diário e o objeto poético. Da mesma maneira, outros artistas como Ernesto Bonato e Ermelindo Nardin apresentam no processo de criação de suas obras o emprego constante do caderno de artista.

A página destacada

Tendo ainda como base o pensamento de Paulo Silveira exposto acima, penso que em meu processo, há justamente outro discurso. Procuro um modo visual de narrar que traga a presença do caderno de artista, não pelo volume, mas pela apresentação de um trabalho dado em processo, ou seja, sua ocorrência acontece em meio à mostra e por um trânsito entre páginas.

Trabalho com cadernos. Um caderno de artista que foge ao esperado enquanto suporte, pois emprego folhas avulsas em detrimento da brochura composta por várias folhas e páginas, lombada colada, grampeada ou mesmo segura por espiral. Preciso das folhas soltas. Porém, não são quaisquer folhas soltas, mas páginas destacadas de um caderno previamente montado com papeis de tamanho e espessura padronizada, presas por espiral de polietileno (Figs.2 e 3).

Figura 2 e 3

Entendo que meu suporte é a página e não a folha. Em qualquer tipo de material impresso, a página corresponde a uma das faces da folha que é a unidade mínima de composição de um volume. Um pedaço de papel também corresponde a uma folha, porém solta e que na produção do artista pode surgir de modo esparso com algum tipo de anotação gráfica ou plástica.

Em meio a essa particularidade, entendo que no volume do caderno a página de desenho é que é destacada e não exatamente a folha com suas duas faces. Talvez, a folha seja da ordem do objeto caderno intacto e neste trabalho, a página quando destacada, esteja ligada ao desmembramento do volume. Por sua vez, esse vaguear do pensamento me conduz à ponderação de que essa página pode se mostrar como uma possível descontinuidade na linearidade temporal de certa narrativa visual ou ainda e melhor, que essa página provém de alguma forma estruturada em espiral.

Esse aspecto da obra, a página, já se manifestava desde a etapa de elaboração dos desenhos. A página é parte da construção do meu processo de criação, ou seja, dos modos como estruturo meu pensamento visual. Mas é na etapa de organização expositiva que ela, a *página destacada*, adquire ou restitui em seu conjunto os sinais de que é parte de um "caderno de artista". Rebarbas e bordas vazadas são alguns desses sinais. Também é no momento da ocorrência da exposição que o caderno não só é mostrado, mas apresentado com seu potencial narrativo dado pelas possíveis combinações de estrutura e de expressão entre páginas e desenhos.

Essa particularidade dos cadernos foi exercitada e investigada no correr dos anos de 2009, 2010 e 2011, na realização de três exposições individuais.[3] Cada uma das três individuais foram compostas por aproximadamente 18 desenhos/páginas de caderno selecionados de um total de 40 peças elaboradas nos anos de 2008 a 2009, nas medidas de 0,34 x 0,48m e 0,68 x 0,96m e nas técnicas de lápis sanguínea e grafite, aquarela e nanquim, pastel seco e oleoso, entre outros materiais trabalhados sobre papel "vergê" de gramatura 180. Outros desenhos complementaram os projetos das mostras: "Série Z.P.", realizada entre 1989 e 1990, na técnica de têmpera vinílica, pastel seco e oleoso e lápis grafite sobre papel de medidas variadas de 1,50 x 1,40m a 2,00 x 3,00m[4]. Na última mostra, realizada no MAC Campinas, introduzi a borracha vulcanizada (lençóis de borracha) na elaboração de parte dos desenhos[5].

A página destacada e seu potencial narrativo já estavam firmados na exposição da UNICAMP, como características estruturais e expressivas da obra. O mesmo não ocor-

3. Todas elas foram realizadas em galerias institucionais: "Modos de Habitar: a casa", Galeria de Arte UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas "Zeferino Vaz", Campinas, São Paulo, de 12 a 27 de novembro de 2009), "Modos de Habitar", Galeria Municipal Ido Finotti, (Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, Minas Gerais, de 10 de setembro a 24 de novembro de 2010) e "Habitar o Espaço-Instalação", Museu de Arte Contemporânea de Campinas, (Campinas, São Paulo, de 16 de novembro a 17 de dezembro de 2011). Todas tiveram a curadoria da artista visual Cláudia França, professora doutora na Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Houve diálogos estreitos entre nós que corroboraram o meu pensamento gráfico sobre cada mostra e acredito, os textos por ela redigidos.

4. A aproximação de desenhos recentes e antigos ocorreu em razão da necessidade de se refletir sobre os possíveis vínculos/recorrências que os ligam entre si, como certos tratamentos gráficos e pictóricos e determinados modos como o espaço bidimensional é organizado: recortes, pontas que avançam para fora do limite da forma, o emprego do branco em relação ao preto e ou da mancha para com o traço.

5. A respeito dessas experiências, conferir o texto de Cláudia França sobre a referida exposição em Campinas. SILVA, Cláudia M.F., "Borracha, transparência e peso no espaço real: por um novo modo de habitar os desenhos de Lúcia Fonseca". In: :ESTÚDIO, artistas sobre outras obras, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, v.3, n.º 5, verão de 2012, p.148-154.

reu com o possível trânsito entre os desenhos, bem como com suas partes. Digo partes em razão de que na origem, a maioria deles são construídos pela justaposição de duas ou mais páginas (1 página medida menor, 2 páginas medida maior). Porém, esse modo possível de organização dos desenhos, ou seja, o trânsito - era apenas um indicio naquela época ligado ao processo de criação. Somente com o projeto da montagem que esse movimento entre desenhos foi aventado como um dos modos de organização de meu pensamento visual, de minha poética. Movimentar os desenhos entre si, recombinando -os, criou narrativas visuais diversas entre páginas e entre o todo de cada mostra (Fig.4).

Em Uberlândia essa característica foi o mote do projeto daquela exposição. Para aquela situação, alguns desenhos foram reorganizados a partir de novas combinações e montados em uma configuração diferente do projeto da exposição na UNICAMP. E no MAC Campinas, as páginas foram organizadas em duas linhas continuas, apoiadas sobre dois suportes de metal, alinhados em sequência e na altura média de meus braços dobrados em ângulo de 90°. O corpo foi a medida para a realização desse projeto de montagem. Durante o período da mostra, exercitei o trânsito entre as páginas, movimentando-as entre si na investigação de novas configurações e narrativas visuais.

Figura 4

Também foi no momento da primeira montagem (UNICAMP) que a apresentação do conjunto das páginas de caderno seguiu o conceito de que são páginas. E para que essa característica fosse mostrada e reforçada, optei por molduras de acrílico no formato

de envelope, rentes aos limites da folha. Procurei um material que respondesse de maneira neutra à função de proteger os desenhos, viável de se fixar às paredes e fundamentalmente, que fosse um elemento da página. A importância desse detalhe está no preenchimento total da superfície do papel, cujo resultado é da ordem da estrutura do desenho: não há bordas de qualquer espécie, apenas os limites do papel dados pelo recorte e justaposição das folhas. Vale recordar que Matisse dizia: *"o papel recortado permite-me desenhar na cor* "(MATISSE, 1972, p.240).

Na maioria das obras, essa estrutura é construída pelo recorte e aproximação de duas páginas - retangulares e de mesma medida - de uma para outra, ocorrem descontinuidades da ordem do espaço, da matéria, da forma e da cor, o que exige dos nossos sentidos rápidos movimentos de apreensão. Quero dizer com isso que o modo como as superfícies dos desenhos são trabalhadas criam, por exemplo, mudanças rápidas de pontos de vista – ir num salto de um extremo a outro das páginas - numa mesma obra, por conta de efeitos variados de profundidades, da existência de matérias mais ou menos densas, opacas e brilhantes, do uso de materiais os mais variados, tratados em diversas camadas, bem como da existência de contrastes dados pela presença da cor, de texturas e da superfície branca intocada do papel.

No texto que acompanhou as mostras, Cláudia França observa um efeito diferente do meu, que a precisão das bordas dos papeis, os resquícios dos orifícios das espirais ou então, um fio de luz geram a noção de limite entre uma superfície e outra das páginas, porém os desenhos não se atêm a esses limites; avançam para além deles. E ao segui-los, entende que passamos em velocidade de uma página a outra, de um momento a outro na narrativa (Fig. 5 e 6).

> Em alguns dípticos, os orifícios da espiral, um fio esguio de luz ou mesmo as bordas retas dos papéis, ao mesmo tempo em que dão noção de limite, são impotentes para conter o extravasamento das nuvens. Talvez seguindo o espelhamento das aguadas, os gestos insistentes das matérias duras ultrapassam esses obstáculos; um branco-expectativa parece ser o que detém o movimento. Principalmente nas duplas com espiral ausente, uma recombinação diferente das partes não é possível, dando-me a impressão de que cada unidade foi feita quase em emparelhamento com a outra; são enantiomorfas entre si. Não que as duas partes sejam "similares", mas a velocidade de preenchimento de uma parte é quase simultânea a um olhar de soslaio para a outra, ainda em branco. E essa é minha percepção - que desde ali, num olhar que se bifurca, constrói-se uma narrativa: *como atravessar para o outro lado?* (FRANÇA, 2009, s./p.)

Figura 5

Figura 6

Nesta outra parte do texto, Cláudia França “esbarra” no aspecto de descontinuidade ao qual me referi acima e diante do efeito gerado pelo trabalho, ressalta a importância não de áreas ou de superfícies brancas, mas do espaço branco que, na ação de criá-lo, define a página enquanto parte do desenho.

> Em um deles, especificamente, a artista não “atravessa” para o outro lado. Ela dá um salto, e cai na extremidade oposta do outro suporte. Cria-se então uma composição singular, em que sua ação parece constituir-se em uma “moldura” para o espaço branco. Espaço esse que é quase próximo, em área, à extensão do suporte em condição inicial (Ibid, s./p.)

Para mim, a página destacada mantém marcas do Caderno de Artista que ultrapassam o aspecto formal, as rebarbas da folha arrancada, o tamanho e o papel padronizado e mesmo a linearidade que uma narrativa possa ou não apresentar. As marcas a que me refiro são da ordem do modo como o artista, na construção de seu pensamento visual, se apropria dos recursos de linguagem, de questões do seu tempo e na práxis do trabalho, que gera sua poética.

Considerações finais

Entendo que o Caderno de Artista se apresenta como uma ferramenta fundamental ao processo criativo de vários artistas, pois é com ele que muitas vezes a relação com a vida e o contexto social, cultural e artístico em que se vive e trabalha se dá.

Também é com ele que a pesquisa artística pode ganhar força e certa ordenação via o desenho de processo. Mas o caderno, como já observado ao longo do texto, pode atender mais diretamente às questões da poética de seus autores. Em meu trabalho, essa parece ser a posição do Caderno de Artista. Digo parece, pois este texto são inferências iniciais sobre o papel deste objeto em minha pesquisa. Mesmo o olhar sobre o caderno na arte contemporânea e na obra de outros artistas ainda requer um debruçar maior.

Referências

BACHELARD, G. *Poética do Espaço.* São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.

FRANÇA, Cláudia. *Diante das Impurezas do Branco: um olhar para alguns desenhos de Lúcia*

Fonseca. (Folder de exposição). In: Modos de Habitar: a casa. Campinas: Galeria de Arte UNICAMP, 2009.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte.* Lisboa: Editora Ulysseia, 1972.

SALLES, Cecília Almeida. *Desenhos da Criação.* In: DERDYK, Edith. (Org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. P.35-44.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.* Porto Alegre: Editora da UFRGS,2008.

REMIX VIA REDES SOCIAIS: PROCESSO INTERACIONAL DA PRÁTICA CRIATIVA DISTRIBUÍDA NA CULTURA DIGITAL

Maria Dalva Ramaldes (COS/UFES)

Introdução

No contexto das novas tecnologias e das novas mídias no ciberespaço, o princípio do *crowdsourcing* tem orientado e estimulado o remix de imagens por meios digitais, como uma modalidade das estéticas tecnológicas da contemporaneidade. Independente de aparatos tecnológicos sofisticados, o remix sempre fez parte da cultura popular, mas na cultura digital é crescente esta atividade como prática colaborativa, onde a co-criação é moldada por novos padrões de interação e por um hibridismo de linguagens que liquefazem o conceito de autoria e alteram o paradigma da obra de arte como um objeto fim e exclusivo. Estas experiências situam os objetos da produção artística como meio para outros percursos estéticos, disponibilizados no ambiente virtual para novas inferências estéticas e se sustentam em uma arquitetura de participação que se edifica na coletividade, configurando o que Antoun (2008), denomina "comunicação distribuída", geradora de conhecimento, entretenimento e experimentação criativa, com o uso da "inteligência coletiva" preconizada por Levy (1998). Inteligência coletiva é um conceito forjado a partir dos debates promovidos pelo autor sobre as tecnologias da inteligência, caracterizado por um novo tipo pensamento sustentado por conexões sociais que são viáveis através da utilização das redes abertas de computação e internet. Para Santaella e Arantes (2005), ainda que a arte passe por um processo mais intenso de constantes mudanças, desde o início do século XX, na contemporaneidade, com as novas mídias é que se ampliam as bases materiais e os modos potenciais de produção estéticos, resultantes do hibridismo de linguagens que delas se origina.

Este artigo reflete sobre esta nova lógica processual e interacional que dá origem a redes sociais criativas como ambientes de interações, principalmente no campo da Arte e do Design, constituindo o ciberespaço como um território de mão dupla, transformando espaços de convivência virtuais em *lócus* da construção coletiva. Pelo viés semiótico, examina esta dinâmica interacional criativa do fazer artístico cooperativo. Não se busca aqui os efeitos de sentido produzidos, mas o fluxo comunicacional pertinente a essa modalidade de interação mútua (PRIMO, 2007), mediada por computador. O percurso metodológico associa-se à Estética da Comunicação, movimento

criado pelo artista Fred Forest e pelo teórico Mário Costa, por propor uma ruptura em termos estéticos a partir das idéias de Herman Parret (1997). A crítica à forma é um dos pontos centrais da Estética da Comunicação, por enfatizar que a estética das mídias, longe de produzir objetos ou formas estáticas, está muito mais preocupada com as formas de comunicação que se desenvolvem nas manifestações artísticas que acontecem em redes e em processo. Outra associação metodológica é ao conceito de Endoestética de Gianetti (1996), que inscreve as artes em mídias digitais em uma visão sistêmica, alterando o paradigma da estética centrada no objeto e na forma acabada por uma estética centrada no contexto e nas situações relacionais. Tal conceito tem origem no diálogo entre obra e espectador, originando a formulação de propostas artísticas que pressupõem a participação do público. Adepta ao conceito de fluxo, Arantes (*online*) ressalta o valor da Estética da Comunicação para os estudos sobre os processos de produção das artes tecnológicas, pelo fato de a interlocução com o público passar a ser um dos elementos diletos da experimentação estética dos artistas desta escola.

O *corpus* recortado para exame é a chamada "Remix com o crowd: #fotografia", uma iniciativa da rede social criativa "It's Noon", que abriu espaço para a co-criação a partir de seis obras do fotógrafo brasileiro Christian Cravo, convidando o usuário da rede a fazer sua própria intervenção estética como um processo participativo. Cravo é um importante nome da arte brasileira. Já expôs seu trabalho no Brasil inteiro e participou de exposições nos principais centros de arte do mundo.

O remix pode ser feito com *softwares* de edição de imagens ou de edição gráfica, ou por qualquer programa que manipule imagens, além da opção mais antiga, de imprimir recortar, colar e tirar uma foto. A comunicação mediada por computador intensifica esta prática como uma recombinação típica da linguagem das novas mídias, assentadas no ambiente virtual. Como afirma Santaella (2007, p. 5), "o computador se transformou em um laboratório experimental no qual diferentes mídias podem se encontrar e suas técnicas e estéticas podem se combinar, na geração de novas espécies sígnicas". As práticas de recombinações de linguagens a partir das tecnologias digitais trazem uma nova configuração cultural.

A experiência da rede criativa "It's Noon" baseou-se na prática contemporânea do *crowdsourcing*, um modelo de produção que utiliza a inteligência e os conhecimentos coletivos e voluntários espalhados pela internet, para resolver problemas, criar conteúdos e soluções ou desenvolver novas tecnologias, inicialmente aplicado ao mundo dos negócios e que hoje perpassa diferentes campos.

Olhar Semiótico

Quando Cristian Cravo disponibiliza fotos de sua autoria para a chamada criativa, instala-se na modalidade "autor sublime", preconizada por Costa (1995), que seria uma espécie de subautor, ao permitir esvanecer-se como enunciador na re-criação de suas obras. Em menos de 20 dias após a chamada criativa do "It's Noon", foram compartilhados mais de 300 remix[1], confirmando a interlocução com o público (usuário) como um dos elementos determinantes para a experimentação estética no mundo vir-

1. Os remix selecionados podem ser conhecidas no link: http://itsnoon.net/chamada/160/selecao/

tual, bem como a maleabilidade ou liquefação dos padrões de dependência e interação (BAUMAN, (2001), instalando no espaço virtual uma espécie de performance compartilhada. A ressemantização das fotografias originais, a partir de acréscimos entre outras inferências estéticas em suas coberturas textuais, reflete a liberdade enunciativa própria desse novo território, ao revelar a multiplicidade de olhares que não só trafegam a cibercultura como a povoam com outros pontos de vista. Ao refletir sobre como habitar o ciberespaço, Ascott (2002, p. 38) assim diz:

> Somos nós nos reencontrando, depois do desperdício humano na idade da razão, da idade da certeza, do determinismo e dos valores absolutos. [...] A ciberpercepção é a percepção simultânea de uma multiplicidade de pontos de vistas. A ciberpercepção *não é tanto uma nova faculdade, mas uma faculdade revivida.*

O texto, como "um todo de sentido é o objeto de estudo da Semiótica Discursiva, originária dos estudos de Greimas, e só existe segundo Barros (1994, p.7) na dualidade que o define: objeto de significação e objeto de comunicação entre dois sujeitos. Sua análise objetiva identificar "o que o texto diz" e "como o diz", a partir dos mecanismos enunciativos de produção e de recepção, considerando a articulação dos planos do conteúdo e do plano da expressão. Para a análise do conteúdo, concebe um percurso gerativo dos sentidos em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. É no nível discursivo, dito o mais aparente, que identificamos os procedimentos que definem, no texto, a relação do enunciador com o enunciado e com o enunciatário. Fazer crer, ou seja, persuadir é o papel fundamental do enunciador em sua relação com o enunciatário, Seu papel narrativo encontra correspondência no destinador, como fonte de valores postos em circulação para serem assumidos – ou não – por um destinatário.

Observando a dinâmica que anima os processos de co-criação, entendemos que a manipulação empreendida é direcionada a levar o destinatário/enunciatário a querer fazer parte da experiência como um coletivo, o que nos permite formular a hipótese de uma diluição das fronteiras entre enunciador e enunciatário no caso do remix autorizado, como na experiência proposta pelo It's Noon. A seleção de elementos figurativos ou das linguagens que vão compor a nova cobertura textual (plano da expressão) é de livre escolha do enunciatário, o que é próprio de uma relação não hierarquizada. É exatamente o que ocorre com duas (Figura 1) (Figura 2) das seis fotografias originais disponibilizadas por Cristian Cravo, abaixo selecionadas, e o resultado das co-criações a partir de intervenções feitas (Figura 3) (Figura 4), acrescidas de comentários dos autores dos remix sobre as motivações das releituras produzidas.

Figura 1: Foto de Cristian Cravo (acervo do autor)
Figura 2. Foto de Cristian Cravo (acervo do autor)

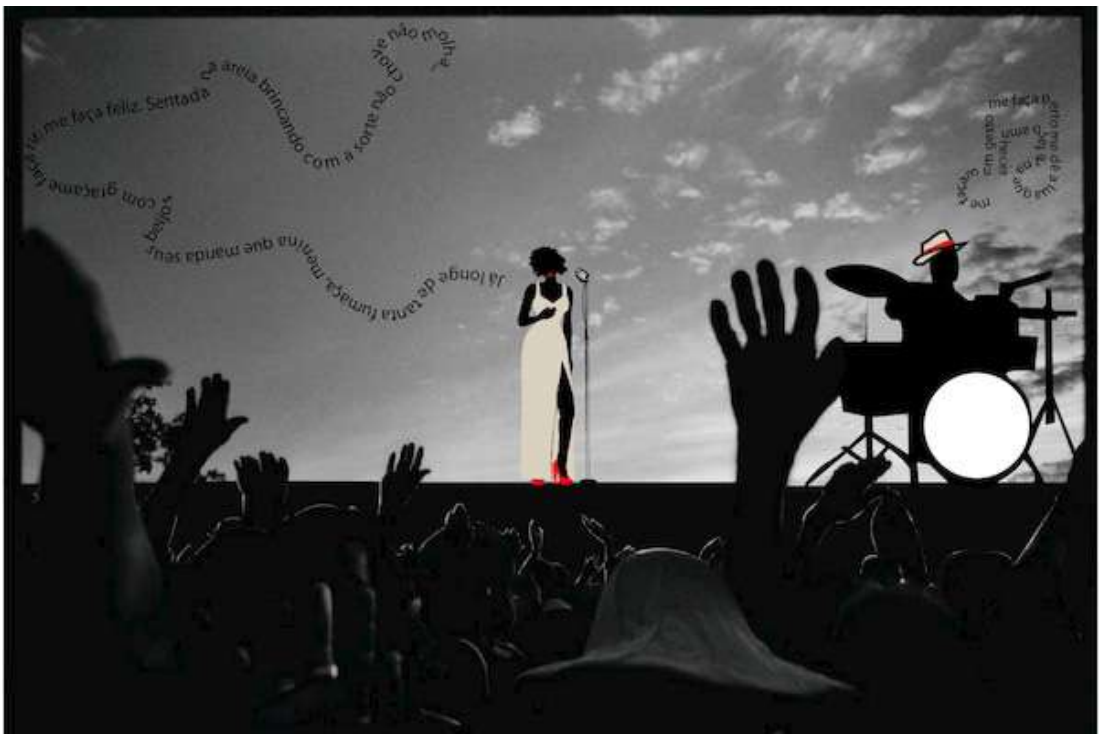


Figura 3. Remix por Emile Brito Conceição, Designer (Acervo It's Noon)

Emile Brito:

Olhei para imagem e pensei em um show e percebi que algumas pessoas pensaram nisso também, enfim.

Técnica: Tentei respeitar a tonalidade da foto, minha escala de cores trabalhadas foram o preto, bege e o vermelho. Usei um vetor que tinha feito para o jazz, então peguei a Rita (a cantora) lindinha joguei um "pretão nela" e coloquei ela pra fazer um show com a foto do senhor Cravo!"

Figura 4. Remix por Ricardo Bueno, Design e Publicitário (acervo It's Noon)

Ricardo Bueno:
Criado no Photoshop CS6. A idéia foi interferir o menos possível na obra original, por isso foram usadas apenas duas fotos no remix, e as cores são para remeter a "brasilidade" presente no trabalho do Christian Cravo. Foram usadas palhetas de cores originais do Photoshop, e as folhas são um brush padrão, espero que gostem!

Considerações Finais

Na prática criativa distribuída**,** os objetos originais da produção artística tornam-se meios para outros percursos estéticos, pela mobilização para novas inferências de textualização expressiva, e tais experiências se sustentam em uma arquitetura de participação que se edifica na coletividade. Conclui-se que a organização discursiva na modalidade sitêmico-relacional, de papéis cambiáveis, fragmenta as fronteiras entre enunciador e enunciatário e que o remix por chamadas coletivas na internet entrecruza percursos criativos, ao modo de uma organização narrativa contratual em torno de uma mesma ação, como performances compartilhadas.

O remix como co-criação, na experiência aqui analisada, é uma atividade de releitura estética que não se vincula apenas à capacidade de uso de *softwares*, mas aos objetos e sujeitos participantes da interlocução, considerando que esta prática implica adornar os objetos textuais de origem (verbo-visuais, visuais ou audiovisuais) com valores próprios do universo axiológico de seus produtores: um processo que acaba por produzir, também, a ressemantização dos sentidos do conteúdo dos objetos artísticos. É possível, ainda, entender o compartilhamento em rede como um processo simultâneo de recepção/emissão ativo, dependente da intersubjetividade que marca as relações entre os sujeitos desta modalidade de "fazer "compartilhado. Tal raciocínio coaduna-se com o pensamento de Arantes (2005) de que se a arte é uma capacidade comunicativa que se manifesta por meio das mais diversas formas de estetização na era digital, refletindo sobre os processos comunicativos e informacionais que permeiam a sociedade contemporânea, transformando em formas poéticas as questões que a afligem

As questões sobre esse novo modo de realizar a vida na sua dimensão social e cultural, expressas por meio de linguagens e narrativas, favorecem o debate sobre o homem na pós–modernidade, sobretudo em torno do fazer da cultura através de processos e produções que são coletivas. No interior das possibilidades das tecnologias comunicacionais organizadas em rede, como ambiência social que produz e reproduz, afeta e é afetada por novos mecanismos de mediação, tem-se a confirmação de uma reterritorialização da cultura e da vida social.

Referências

ANTOUN, Henrique. Web 2.0: participação e vigilância. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

ASCOTT, Roy. A arquitetura da ciberpercepção. LEÃO, Lúcia. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BARROS, Diana Luz. Teoria Semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1994

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

ARANTES, Priscila. Estéticas Tecnológicas: da forma ao fluxo. Disponível in: <www.arte.unb.br/6art/textos/priscila.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2012

_____@rte e mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Ed. SENAC, 2005

COSTA, Mario. O sublime tecnológico. São Paulo: Experimento, 1995.

GIANETTI, Cláudia. Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnolgía. Barcelona: Associacíon de Cultura Contemporànea L'Angelot, 2002

LEVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1998

LÉVY, Pierre. Cibercultura. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

PARRET, Herman. A estética da comunicação: além da pragmática. Trad. Roberta Pires de Oliveira, Campinas: Unicamp, 1997.

PRIMO, Alex. Interação Mediada por Computador: Comunicação, Cibercultura, Cognição. Porto Alegre, Sulinas: 2007.

SANTAELLA, Lúcia. As imagens no contexto das estéticas tecnológicas. Disponível in: *arte.unb.br/6art/textos/lucia.pdf*. Acesso em 16 de agosto de 2012

SANTAELLA, Lucia. Linguagens Líquidas na Era da Mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lúcia e ARANTES, Priscilla (Orgs.). Estéticas Tecnológicas: novos modos de sentir. Educ: São Paulo, 2005

HISTÓRIAS DE OBSERVATÓRIOS: UMA POÉTICA DA CONSTRUÇÃO DE LUGARES

Mayra Martins Redin (UERJ)

Introdução

No hay escritura sin mentira: escribo yo y ya no soy yo.
Héctor Freire

Este artigo faz um recorte do processo de feitura de uma série composta por quatro livros intitulados *Histórias de observatórios* (Figura 1, 2 e 3). É um múltiplo composto pelos livros: "Observatório de chuva", "Observatório de neve", "Observatório de sereno" e "Observatório de maresia", que ganham este formato no ano de 2011. Sua construção teve início no ano de 2007 partindo de proposições e experimentos relativos ao ato de observar fenômenos naturais como a chuva, a neve, o sereno e a maresia. Os experimentos consistiam na construção de estruturas provisórias e precárias que permitissem observar a passagem dos fenômenos a partir de um recorte do olhar. Cada experimento esteve relacionado a algum lugar específico onde tais fenômenos acontecem em abundância Eles foram realizados nos seguintes lugares e anos: chuva – Porto Alegre (2007 / 2008), neve – Villard de Lans, França (2009), sereno – Serra da Mantiqueira, Minas Gerais (2010) – Residência artística Interações Florestais Terra Una e maresia – Olinda-Recife (2010) Residência artística: Deslocamentos: vivência, arte e ambiente.

A composição dos livros surge das seguintes questões: para onde vai a experiência depois de vivida? Qual o futuro de um encontro proposto e intimamente realizado? Ele pode ser lido / visto / escutado por outro e assim, se tornar, novamente uma experiência? São perguntas que indicam a natureza de um trabalho que está sempre em processo. Que surge de um desejo de inventar encontros e assim construir lugares e não se satisfaz em apenas (se) realizar (o desejo). Ele quer prosseguir inventando um futuro que está sempre "logo ali". Futuro que são os textos, as montagens em exposições e em espaços virtuais, são as mostragens entre amigos, a criação de textos e artigos e as aberturas para que leituras diversas sejam feitas.

Os experimentos partem de experiências relacionadas ao ato de habitar e construir situações e também da transposição destas para outros ambientes. Aqui a transpo-

sição não é compreendida como algo que restitui a experiência, está mais próxima da idéia de "transver" (BARROS, p. 75, 2004) onde transver é transcriar. Para "transver" é necessário ver (construir uma maneira de ver), lembrar-se do que viu (construir uma maneira de registrar a lembrança) e então "transver", que no *Histórias de Observatórios* assume esta entrega ao imaginário que pode ser mais que o meu, pode se dar a ser "transvisto" pelo outro através das instruções, da leitura, dos sons e da construção textual. Não é necessário que o que eu vi seja visto pelo outro, é necessário que algo da imaginação aconteça a partir disto que foi contado, dito, escrito, proposto. "Transver" é uma abertura: "O trabalho tem que ser, em si mesmo, uma demonstração da possibilidade da sua recriação" (MEIRELES, 2009, p. 67).

A partir da construção desta série composta por fotografias, registro sonoro, escrita poética, narrativa e instrutiva, propõe pensar os limiares entre artes visuais e literatura, o ato de contar e de ler num entendimento onde tais ações são experiências corporais que constroem e reconstroem lugares.

Figura 1: Histórias de Observatórios / Livro (série de quatro livros e 1 cd de áudio) / 13 x 18 cm / impressão offset / 50 exemplares / 148 páginas + encarte de papel vegetal / 2011

Figura 2: Da esquerda para a direita os livros: Observatório de sereno e Observatório de neve / Compõem a série Histórias de Observatórios / 13 x 18 cm / impressão offset / 2011

Figura 3: Da esquerda para a direita os livros: Observatório de chuva e Observatório de maresia / Compõem a série Histórias de Observatórios / 13 x 18 cm / impressão offset / 2011

O livro: lugar de experiência

Alguns artistas e escritores narram suas experiências através de livros. Na construção narrativa, em textos poéticos, descritivos, em fotografias documentais, fictícias, em desenhos, etc., eles criam um lugar onde a experiência poderá ser novamente *acontecida*. O livro é um suporte, mas mais que isso, um livro pode ser um lugar, e este lugar depende de quem o lê para existir. Assim, pouco importa o estatuto de verdade das experiências transpostas para livros.

Um exemplo de livro feito de imagens e textos onde um não ilustra o outro é o *Atlas* (2010) de Jorge Luis Borges e María Kodoma. Como explica Borges no prólogo, cada título se constitui como uma unidade, feita de imagens e palavras. As fotografias e textos referem-se a viagens e percursos feitos pelos autores por lugares diversos. Mas, a junção destes fragmentos num livro, que é "sabiamente caótico" e que "certamente não é um atlas", aponta para a experiência da descoberta como motor para a construção de uma obra (neste caso, o livro "Atlas") (BORGES, 2010, p. 9). O livro se chama *Atlas*, no entanto, não nos encontramos geograficamente ao lê-lo. Trata-se de uma outra geografia, afetiva, e que acontece quando o narrador tem um encontro com um lugar. Poderíamos falar de uma geografia íntima e invisível onde o ato de narrá-la é imprescindível para que ela possa ser mapeada e passar a existir? Caso sim será também imprescindível que tal geografia possa ser lida e vista por outros, numa transmissão onde tais experiências ganharão novos encontros através da experiência do leitor.

Em *Vaga em campo de rejeito*, da artista Maria Helena Bernardes (2003, p. 09), mais uma vez, temos a proposição como elemento provocativo de encontros: "Já a algum tempo eu alimentava o desejo de ver uma vaga construída sobre um campo vago". Partindo deste desejo, a artista procura uma cidade, procura algumas "vagas" e começa a dividir com os moradores suas intenções, estas não muito definidas. Desta proposição nasce o livro que relata a experiência fazendo uso de algumas fotografias.

A poética dos observatórios nas *Histórias de observatórios*

Um observatório é algo construído para ver alguma coisa de um ponto de vista específico. Estrutura que pode ser provisória, mas que tem um tempo de duração, o qual permite que se observe por tempo suficiente isto que se quer observar. Portanto, um

observatório pode ser simplesmente os próprios olhos e corpo de quem observa, como faz o Palomar, de Italo Calvino (2004), personagem que observa atentamente o mundo e tenta descrever de forma precisa o que vê.

Um observatório pode ser um pequeno objeto por onde se olha através, como um cano, um vidro, um buraco de muro, uma máquina fotográfica. Construir um observatório trata do ato de se colocar a observar algo buscando criar um ponto de vista, um jeito de ver, um posicionamento. Junto deste ato de busca, há o desejo de que o que se observa mostre algo de si. Francis Ponge (2000) andou em busca deste método. No seu *Partido das coisas* encontramos sua busca por olhar com novos olhos as coisas todas já vistas de forma repetitiva.

Um observatório é uma metodologia, um jeito de inventar uma relação com um ambiente. Julio Cortázar (2005) em *Prosa do observatório*, questiona a maneira como a Ciência mapeia a natureza. Ao mesmo tempo ele mostra a natureza e a poesia construídas por alguns homens burlando os métodos pré-estabelecidos.

A questão que interessa ao construir um observatório é justamente pensar um recorte para o que se vê sempre. Observar é uma desculpa para formular metodologias, para criar proposições, para interferir minimamente partindo de um método próprio naquilo que é sempre tão maior e não aprisionável.

Hélio Fervenza (1998) num texto que entrecruza sua obra com a do artista gaúcho Otacílio Camilo, discute as problemáticas do visível/não visível na arte e no mundo, tratando da cegueira como metáfora. Ele diz: "Minha indefinição é minha cegueira? Ou minhas certezas são muros, visíveis mas opacos?" (FERVENZA, 1998, p. 54). Fervenza relaciona a cegueira ao não-saber, ao desconhecimento, e o visível à ordem, ao saber, ao definido. A criação de observatórios propõe que aconteça uma afirmação do olhar como estratégia para uma experiência de cegueira. Neste sentido, olhar o mundo é sempre se deparar com um mistério: algo continua acontecendo, algo independe de você, apesar de você fazer parte disto: "*olho mágico* é uma ex-posição, uma posição fora de mim" (FERVENZA, 1998, p. 55, grifo do autor).

Seguir olhando e inventar maneiras de construir jeitos de olhar é fazer uma travessia: passar do já visto e sabido ao desconhecido, ou como afirma Fervenza (1998, p. 55): "[...] situação limite onde algo acaba, nossa visibilidade, e começa algo invisível, uma visibilidade outra".

A leitura como construção de lugar

Para inventar os experimentos que compõem as *Histórias de observatórios*, foi necessária a construção de um lugar. Num segundo momento, buscando reunir os experimentos e todas suas formas de apresentação, o livro surge, também, como possível lugar que compõem narrativas e ambiências.

Tratar das possibilidades e impossibilidades da transposição da experiência é também discutir todo um percurso desenvolvido desde a Arte Conceitual até hoje. O livro, que imediatamente remete ao ato de leitura, é uma aposta no olhar. Há algo no ato de baixar a cabeça para ler: um movimento que exige disposição e ação, mas também afirma uma parada, uma vagareza. Há uma espécie de performance que a leitura exige em contrapartida à profusão de imagens que nos assolam passivamente. De maneira

diferente, no caso do livro, é a própria suposta dificuldade e necessidade de "tempo" que faz criar o desejo. Há a necessidade da construção de um entorno do corpo para a leitura. Ler é instaurar um lugar de encontro, é supor a possibilidade do baixar a cabeça. E também de levantá-la, como disse Barthes (2004, p, 26):

> "Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu, ler levantando a cabeça?"

A experiência da leitura

> *Desde logo inevitável metáfora, enguia ou estrela, desde logo cabide da imagem, desde logo ficção, ergo tranquilidade nas bibliotecas e poltronas*
> Julio Cortázar

Através de uma carta de Kafka para Felice Bauer, Piglia (2006, p. 20) define duas questões acerca da leitura: "Primeira questão: a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço (não só os pintores se ocupam dessas coisas). Segunda questão: a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão da física". Aqui a leitura está relacionada à construção de imagens e de espaços. Há um ambiente onde ela acontece, há um corpo todo que lê. Estas conjunções criam uma cena que se faz em contraste: envolvendo por um lado o mundo "lá fora" acontecendo, muitas vezes hostil, e por outro um refúgio, um espaço de silêncio singular construído para que a leitura possa acontecer (PIGLIA, 2006, p. 29).

A experiência da leitura é, portanto, criação de dobras. A própria poltrona, rede, cama, sofá, que nos acolhe para ler, é uma espécie de concha, abrigo mínimo onde um lugar acontece para que vivenciemos lugares diversos proporcionados pelas palavras organizadas neste lugar-livro. "O eu, poroso, misturado, acumula presença e ausência, conjuga e cose o próximo e o longínquo, o real e o virtual, separa e avizinha o fora e o aí" (SERRES, 1994, p. 81). Interessa a ausência, o longe, aquilo que não se sabe ainda, o que está fora (e por vezes literalmente fora), o que não abriga, o que não conforta. Para então criar a relação de incorporar o desconhecido e então torná-lo espécie de abrigo provisório, novo. O livro é isto: comporta a possibilidade da experiência de estar dentro e estar fora. O leitor faz criar a presença na ausência. A experiência fora da experiência (fora do seu tempo, quando é narrada depois de ser vivida) é já uma ausência. Contá-la, refazê-la, tentar dizer dela, e ser lido é uma presentificação desta ausência.

Com Piglia (2006), aposto na ideia de que o imaginado é tão real quanto o real. O que se torna pensado (e que antes fora impensável) é real, como uma "presença distante" (p. 13), mas presente. Há um lugar de mistura onde convivem real e imaginário, no limiar. Não é possível perceber onde começa um e termina o outro, pois trata justo do lugar onde eles fazem combustão. Para este autor, este é o da leitura: "Não há nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler" (p. 29). Neste sentido o leitor é imprescindível para que um livro exista, Barthes (2004) também toca neste aspecto no importante texto "A morte do autor". Um livro acontece quando uma leitu-

ra acontece, Borges (1994, iv) inclusive acredita que para cada livro exista um leitor específico:

> Un libro es uma cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos.

Estes leitores todos fazem da leitura um ato de distorção, este abismo de sentidos que o livro nos oferece, é isso que faz da leitura e do livro algo a ser construído e talvez nunca terminado e último.

Referências

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito.* São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca Personal (prólogos)*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.

_____. *Atlas*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERVENZA, Helio. Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entre-olhares. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 17, 1998. p. 51 – 58.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SCOVINO, Felipe (org). *Encontros Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azouge, 2009.

INVENÇÕES: LABORATÓRIO CROMÁTICO PARA AS CORES E SUA APLICAÇÃO MATERIAL PARA ALÉM DA PINTURA.

Nívia Santos (Governo do Estado do Espírito Santo, Ne@ad-UFES)

Hélio Oiticica (1937-1980) produziu essa série de pinturas monocromáticas, posteriormente nomeadas *Invenções* (1959), pouco antes dos *Bilaterais* (1959), em paralelo com os *Relevos Espaciais* (1960) e os *Núcleos* (1960-63), até 1962. São placas de 30 cm^2, que aderem à parede por meio de pequenos pedaços de madeira unidos à parte de trás, os quais elevam a pintura levemente, cerca de um centímetro de distância, formando uma linha de sombra nesse espaço entre a parede e a pintura. Essa sombra acentua a borda fina de cor quando as obras são vistas de perfil (Fig. 01). Esta estratégia dissolve as bordas dos painéis e lança as cores para o espaço.

Segundo o artista,

> a cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente (OITICICA, 1986).

A pintura das placas em camadas direcionais, como aplicado às *Invenções*, na verdade, foi usada em última instância para ativar tecnicamente a superfície bidimensional – não para sua dissolução, mas para sugerir a profundidade através da luz (Fig. 02). Articulando nesses termos há nesses trabalhos de Hélio Oiticica uma depuração da pintura e a "tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo" (OITICICA, 1986).

Esta série de obras pode representar tanto uma abordagem livre para a experiência completa da cor, "a liberação das obrigações pictóricas" (OITICICA, 1957-58), quanto, nos trabalhos individuais, revelar a tentativa de produzir "estruturas pintadas", que seriam completamente "possuídas e consumidas" pela cor. "São invenções, porque elas contêm a carga total da pintura: porque elas antecipam possibilidades além da pintura" (OITICICA, 1957-58). Contêm o cerne da técnica que o artista desenvolveu para aplicar a cor nos *Núcleos*, *Penetráveis* (1960), *Bólides* (1963-69) e na série dos *Parangolés* (1964-79). Os *Núcleos* e os *Penetráveis* consistiam em labirintos de pai-

néis de dupla face de vários tamanhos e cores muito próximas, nos quais o espectador podia se mover entre as cores ou se fechar nelas. Os *Bólides* eram manipuláveis contentores de cor e luz, nos quais Hélio Oiticica começou a desmaterialização gradual da cor em estímulos sensoriais que atingiria o clímax com os *Párangolés*, usados pelo público se movimentando no ritmo do samba; pinturas ativas que dão a ilusão passageira da "cor-em-ação" – integração de cor, estrutura, tempo e espaço.

Figura 1. Hélio Oiticica. *Invenções*, 1959-62; 30 cm². Fonte: RAMÍREZ, 2007.

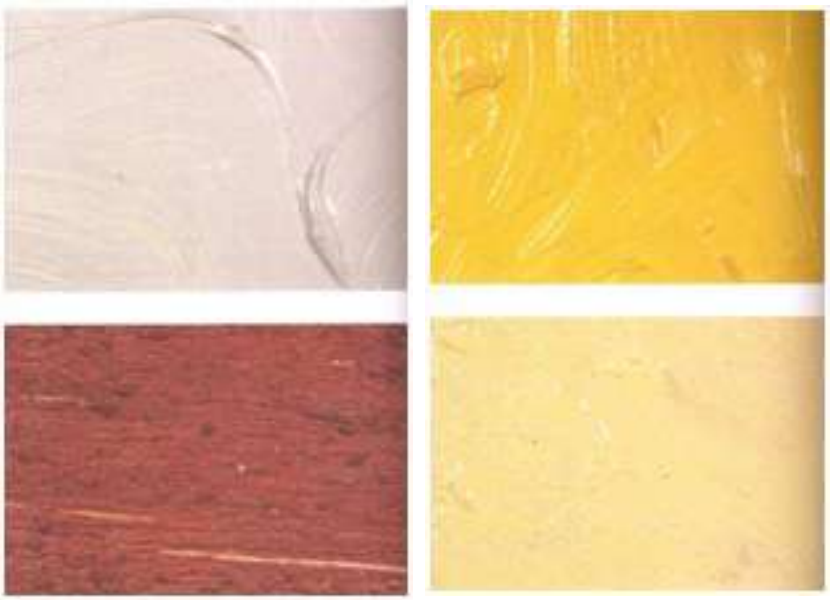


Figura 2. Detalhe (imagem aumentada 5 x) das superfícies das *Invenções n. 15 e 12* (acima) e *n. 40 e 10* (abaixo). Fonte: RAMÍREZ, 2007.

Nesse sentido, as *Invenções* viriam a ser um laboratório cromático para as cores e a sua aplicação material para além da pintura. A chave para o entendimento desta série, no entanto, reside no fato de que, quando colocada contra a luz, a camada superior conduz a percepção às camadas cromáticas subjacentes, pois a cor é sobreposta em camadas verticais em tonalidades tão próximas que são simultaneamente percebidas tanto em um como em vários tons. Portanto, a série *Invenções* representa "a verticalidade da cor no espaço e na estruturação de sua superposição" (OITICICA. Doc. nº 0004, p1-4. CR-PHO).

De acordo com Celso Favaretto,

> As Invenções explicitam a 'crise da pintura': fechamento do 'programa dentro da pintura', do ato ou gesto de pintar, que supõe método conceptual e controle pictórico; denotam, também, os fundamentos do procedimento plástico consequente, pois horizonte das pesquisas neoconcretas: a realização das estruturas-cor no espaço e no tempo. É a emergência de uma atitude que articula 'o conceitual e o fenômeno vivo' pela invenção de objetos ('não-objetos') significativos, que expressam, na materialidade da cor, significados produzidos por artistas e executantes (FAVARETTO, 2000).

A partir das *Invenções* torna-se evidente a transição do quadro para o espaço. É o momento em que ocorre a ruptura com o conceito tradicional de quadro, onde "o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transfor-

ma-se em elemento vivo" (OITICICA, 1986), deixando de ser um elemento passivo, de construção na pintura. Nesse processo, ocorre o deslocamento do espaço pictórico bidimensional-representativo para o espaço tridimensional. Nesses monocromáticos, a cor foi isolada em "um momento único de ação", o que lhe confere um caráter de independência. Realiza-se a tendência do artista para a eliminação do suporte e a "apresentar apenas uma massa de cor, ultrapassando, assim, a questão figura-fundo. O fundo da obra já seria o próprio ambiente em que ela está localizada ou o próprio 'universo, o infinito'" (MATESCO, 1988 apud CATALANO, 2004).

A série *Invenções* abrange o período de tempo da produção dos *Núcleos NC 1*, *NC 3*, *NC 4* e *Penetrável PN 1*(1960). As obras dessa série exploram duas opções técnicas para atingir a cor luminosa a partir dos tons de "cor-luz": adicionando branco e adicionando transparência. Para todas essas obras, o artista planejou um complexo sistema de camada de cores, composto por três ou quatro camadas de tinta que, conforme estudo de Winne H. Phelan, no qual se baseia este artigo, as características técnicas da fatura das *Invenções* atestam o alto grau de comprometimento de Hélio Oiticica em tratar a materialidade da cor (PHELAN in RAMÍREZ, 2007).

A *Invenção n. 01* (Fig. 03) data da série de 1959-1962. Nesse período, anterior ao lançamento de estruturas no espaço, Hélio Oiticica trabalhava com a "*luminosidade da cor*, reduzida aí ao seu estado primeiro, a um ou dois tons, tão próximos que se fundiam, ou a monocromias" (OITICICA, Doc. nº 0187/61. CR-PHO). As duas primeiras *Invenções* são pintadas em tons de amarelo com uma pitada de vermelho, que são muito próximos um do outro. O tom vermelho é fortalecido ligeiramente em *Invenção n.02* (Fig. 04). A sequência de tons de amarelos levemente diferentes inspirou o seu sistema de camadas e tons sutis da mesma cor justapostos vistos na série *Núcleos*.

Figura 03. Hélio Oiticica. *Invenções n. 01, 02, 04 e 05*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007.

Figura 04. Hélio Oiticica. *Invenções n. 06, 07, 09 ("Classicus"), 10 ("Bizet"), 11 e 12,* 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007.

Com exceção de *Invenção n. 08*, as *Invenções n. 04* a *21* (Fig. 03-06) fazem parte da primeira fase do experimento com as camadas de pintura e luminosidade que Hélio Oiticica iniciou nas *Invenções n. 01* e *02*. São experimentos com misturas do branco com outras duas cores "cor-luz" de Hélio Oiticica, o amarelo e o vermelho. Da *Invenção n.04* (Fig. 03) até a *Invenção n. 09 "Classicus"* (Fig. 04) são experimentos nos quais Hélio Oiticica adicionou quantidades crescentes de branco zinco para as camadas de vermelho e misturas amarelo-cromo muito escuro para produzir tons progressivamente mais pálidos de laranja. Apenas *Invenção n. 05* (Fig. 03) contém a tinta amarela *amarelo Mellila Coral*, o mesmo amarelo utilizado em *lnvenção n. 01*. Hélio Oiticica incluiu laranja-cromo na *Invenção n. 08*, o único pigmento laranja na série. Na *Invenção n.10 "Bizet"* (Fig. 04) ele introduziu "violeta médio" (meio tom de violeta), pintura que marca o início de sua experimentação com os pigmentos mais transparentes. Essa é a única pintura sem pigmento vermelho na série.

A fase seguinte do experimento com as *Invenções* é focada na mistura de branco com os pigmentos mais transparentes. As *Invenções n. 10* a *15* (Fig. 04-05), pinturas laranja e rosa que se tornam progressivamente mais pálida, são compostas por misturas de amarelo-cromo escuro, vermelho luminoso e branco zinco. Na *Invenção n. 15 "Natalensis"*, Hélio Oiticica introduziu violeta-cobalto escuro e uma nova tinta vermelha, *vermillion Matsuda*. Como o violeta-cobalto é conhecido pela sua transparência, *Invenção n. 15 "Natalensis"* é uma pintura brilhante. As camadas de violeta muito pálido sobre amarelo-cromo lembra as superfícies de branco-lavanda claro de *NC 4*, que são também camadas sobre amarelo.

Figura 05. Hélio Oiticica. *Invenções n. 13, 14, 15 ("Natalensis") e 16*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007.

Figura 06. Hélio Oiticica. *Invenções n. 17 ("Lorca"), 18, 19 ("Mozart"), 20 ("Agnus Dei"), 21 ("Vivaldi") e 22*, 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007.

Nas *Invenções n. 16* a *19* (Fig. 05-06), Hélio Oiticica experimentou vermelho translúcido, do mais claro ao mais escuro. Na *Invenção n. 17 "Lorca"*, uma subcamada amarelo-alaranjado pálida aumenta o brilho da superfície translúcida vermelha, para alcançar o que parece ser a pintura vermelho-luminosa *vermillion* [vermelhão] por excelência. Todos os vermelhos usados nessa pintura parecem vermelhão, com

exceção de dois dos pigmentos: vermelho de cádmio e a tonalidade *vermillion Matsuda*. Em *Invenção n. 40* (Fig. 07), sua pintura final, o pigmento de tijolo moído foi combinado com Zarcão, um inibidor de ferrugem, feito com um pigmento vermelho-chumbo, imitando a cor vermelho-alaranjada do vermelhão.

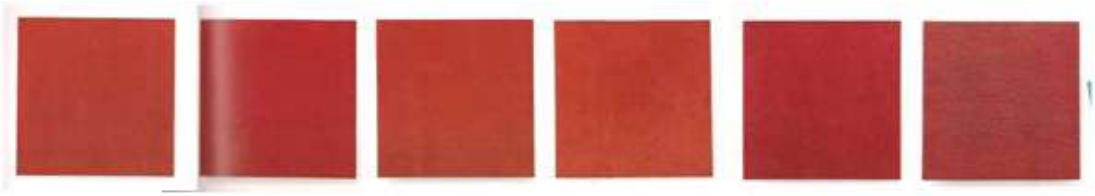


Figura. 07. Hélio Oiticica. *Invenções n. 35, 36, 37, 38, 39, 40,* 1959-62. Fonte: RAMÍREZ, 2007.

As *Invenções* não são apenas experimentos com pigmentos diferentes, são experiências com o meio rico em tintas, com o intuito do artista de fazer a pintura mais transparente. Ao contrário das amostras de tinta dos *Núcleos*, o estudo dos pigmentos de Phelan mostrou que as amostras de tinta do *Penetrável PN 1* (1961) permaneceram maleáveis, mas não tão fluidas como as das *Invenções*. A pintura translúcida dos painéis *PN 1* e a pintura luminosa nos painéis *NC 4* são as obras que mais se assemelham à técnica de pintura das *Invenções.* Ao utilizar esse meio enriquecido em combinação com os pigmentos translúcidos, Oiticica foi capaz de continuar a sua experimentação com a cor ajustando os índices de refração de tinta, uma prática que começou com a *Série Branca* (1958-59). Ocorre uma radical transformação da pintura pela exaustão de suas possibilidades e a ativação do espaço como elemento que, junto à estrutura, subordinam-se à vontade da cor e a sua necessidade de incorporação, "a cor é matéria, ela vibra com as pinceladas, e ela é pulsação luminosa, criando um campo de ação que se expande no espaço. Esta dimensão de matéria da cor, sua densidade pigmentar e seus matizes de luz, surgem pelo movimento e "espessura das pinceladas" (OSÓRIO, 2007).

A cor então é temporalizada pela luminosidade obtida por variações do mesmo tom e é exercitada de tal maneira que tende a anulação do suporte, pois cor e suporte tornam-se incompatíveis: a cor torna-se "corpo" e o suporte torna-se o "corpo da cor". A técnica aplicada nas *Invenções* surtiu efeitos positivos para o artista em relação à exuberâcia das cores e superfícies destas pinturas:

> Aqui, creio que descobri para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será mais importante no que se segue. [...] É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas qualidades físicas, passa ao campo do sensível pela interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental (OITICICA, Hélio. s/d. Doc. nº 0004/sd p. 1-4. CR-PHO).

A vigência do conceito de expressão, segundo Ronaldo Brito, "é indice da impregnação do idealismo clássico da ideologia no movimento neoconcreto" (BRITO, 2002). Ao negarem a manutenção da tradição construtiva e optarem pelo caráter expressivo da arte, os neoconcretos deslocam-se do eixo formalista ao redor do qual giravam aquelas tendências. "A integração de técnica e expressão significa que o 'sentido

tácito' não surge mais de uma experiência em que o olhar se aprofunda no quadro, mas da exploração das relações de cor e estrutura, pelo corpo (FAVARETTO, 2000). É nesse contexto que Hélio Oiticica dá sequência à experiência geradora dos *Bilaterais* (1959) e, paralelo às *Invenções*, continuou a avançar com o seu objetivo de conceber estruturas inovadoras para a cor.

Referências

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac y Naify, 2002.

CATALANO, Ana Rosa Saraiva. O lugar do espectador-visitante na obra de Lygia Clarck e Hélio Oiticica. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RIO, Departamento de História, 2004.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica (Org.). Rio do Janeiro, 2007. Catalogue Raisonné [CR-PHO].

OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston. Arte em Circulação - 19/03/2007. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001174.html>. Acesso em: 02 mar. 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Hélio Oiticica: The Body of Color [Hélio Oiticica: O Corpo da Cor]. Houston: The Museum of Fine Arts: Tate Publishing, 2007. Catálogo de exposição.

No encontro das águas o desenho: Ana Silva, mineira, moderna, kadiwéu

Ricardo Maurício Gonzaga (PPGA / UFES)

Este texto dá continuidade a duas vertentes da pesquisa: a que procura investigar os nexos formativos entre o resultado plástico do trabalho de arte e as manifestações verbais de seus autores, em suas diversas formas, escritas ou orais e a que se dedica ao levantamento dos processos de criação de artistas que trabalham em Vitória, capital do Espírito Santo, em especial os de algum modo vinculados ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, como alunos, ex-alunos ou professores. O elo comum às duas vertentes é o interesse pelo aprofundamento do entendimento da dinâmica do processo de criação em arte. Se a primeira vertente se dedica à investigação dos problemas relativos à lógica que vincula a fala e a escrita do artista a sua produção, procurando capturar a natureza dos enunciados em suas diversas manifestações, da intencionalidade original à recepção crítica e, por este meio, revelar aspectos inerentes ao desdobramento do processo artístico, a segunda procura manter viva a memória da produção em arte desenvolvida a partir daquele departamento. Neste sentido, o trabalho de Ana Silva responde às duas possibilidades: graduada pelo DAV, ela dedicou seu trabalho de graduação (SILVA, 2009) ao exercício de reflexão relativo a seu próprio processo de criação em arte, fornecendo-nos assim não só uma potente fonte de informação sobre o mesmo, mas também passível de férteis aplicações gerais.

Até o momento em que este texto se escreve, Ana Silva tem se dedicado basicamente ao desenho, com raras incursões à pintura. Estes desenhos, realizados em sua maioria com nanquim sobre papel, não partem de esboços preparatórios, sendo feitos imediatamente, o que implica na ausência de "documentos de processo" (SALLES, 1998, p. 17) convencionais e reforça a opção da investigação pela análise de depoimentos sobre o trabalho e narrativas autobiográficas da artista contidos no texto referido, de modo a surpreender os nexos formativos revelados nos interstícios de aproximações entre intenções e memórias pessoais verbalmente expressas e os resultados plásticos atingidos.

A identidade

De início é fundamental apontar a importância que o desenho adquire como foco de concentração para o processo de construção da identidade da artista, que revelará ao longo do texto a potência de seu caráter formativo. Neste sentido, a análise parte do próprio título do trabalho de graduação mencionado, como pista significativa para o início da fundamentação da lógica própria ao processo: *De onde venho, quem eu sou, desenho* apresenta de modo radical o vínculo da construção identitária da artista à prática do desenho.

Ana Silva identifica em seu passado e em sua ascendência fatores decisivos para esta afinidade tão radical e constitutiva: "bisneta de índio com português do lado materno e índio com negro do lado materno", seus pais que eram funcionários da FUNAI, o pai enfermeiro, a mãe auxiliar de enfermagem e professora, trabalhavam e moravam numa aldeia da tribo dos kadiwéus, que, segundo nos informa a própria Ana, "têm como referência sua antiga pintura facial, cujos desenhos consistiam em figuras geométricas abstratas, toda ela em filigranas" (SILVA, 2009, p. 10) (fig. 1). A artista relata que viveu os primeiros anos de sua vida neste ambiente cultural: "foi neste universo que morei até os cinco anos, uma infância diferente, em contato direto com a natureza e a cultura indígena", narra ela, para em seguida acrescentar, significativamente: "apesar de ter saído de lá bem pequena, tenho lembrança das pinturas faciais femininas". A influência destes primeiros anos se manifesta na afirmação seguinte: "toda aquela cultura que também faz parte do meu DNA estava dentro de mim em estado latente, me influenciando, me esperando desenhar" (SILVA, 2009, p.11), ou seja: de onde venho, quem eu sou? A resposta: desenho.

Figura 1. Índia Kadiwéu com pintura facial
Figura 2: Ana Silva, nanquim sobre papel, s.d

Sintomaticamente, no entanto, um dado se apresenta, de modo que pode parecer a princípio paradoxal: como podemos verificar com facilidade comparando os desenhos de Ana (fig. 2) com a imagem da pintura facial kadiwéu, requintadamente decorativa, de um geometrismo muito formalizado: há pouca afinidade entre os dois universos plásticos, a exceção, obviamente, do fato de serem gráficos. Deixarei esta observação em aberto por enquanto, para voltarmos a ela posteriormente.

Outro dado autobiográfico que se apresenta na narrativa da artista revela outras antigas e profundas ligações dela com a o universo das imagens gráficas, desta vez apontando para as relações com a escrita e a caligrafia: "o que mais me surpreendeu, é que a história da minha família também está intimamente ligada ao desenho e a que

mais me marcou foi a de um tio-avô (Pedro), meio irmão da minha avó materna, filho do meu bisavô com uma índia", revela. Tendo os pais da avó da artista morrido em um acidente, as filhas, que eram bem jovens, ficaram sob a guarda deste meio-irmão, Pedro. Ana conta que

> Ao ver uma de suas irmãs ser espancada, [Pedro] não teve dúvida: matou o cunhado. Como filho bastardo e mestiço, suas irmãs, com medo, o convenceram a fugir. Ele era analfabeto e, para mandar notícias, desenhava. Como história em quadrinhos, nelas, ele contava tudo, aparecia como personagem em diversas situações engraçadas, andando a pé, a cavalo, atravessando rio, dormindo sob as estrelas, pulando uma cerca com um touro correndo atrás. Ele aprendeu vendo a mãe, uma índia, desenhando (SILVA, 2009, p. 13).

Infelizmente, como nos informa a própria artista, salvo uma possível exceção, "tendo sido guardados muitos anos pelo meu avô, num arquivo em seu cartório, depois de sua morte, [estas cartas-desenho] se perderam" (SILVA, 2009, p. 13).

Aqui, mais uma vez, ainda que se guarde haver algo da ordem da escrita e da caligrafia nos desenhos de sua sobrinha-neta, as cartas do tio Pedro, assim como as igualmente marcantes para a formação da artista pinturas faciais kadiwéu, devem ser vistas mais como influências em termos da construção identitária do que diretamente influenciando a forma final que aqueles assumem. Parecendo confirmar esta afirmação, Ana afirma: "tenho orgulho de minha origem, em tudo que faço procuro sempre ressaltá-la e no meu desenho isso ficou bem evidente, **pois ele só se tornou prazeroso depois que descobri de onde ele veio** [o grifo é meu]" (SILVA, 2009, p. 13).

Ora, o que o depoimento parece transmitir de forma inequívoca, é que, se até um determinado momento a prática do desenho não era um processo marcado por uma relação de prazer, isto só vai mudar com a progressiva aquisição da consciência de sua origem identitária, tão determinante como fator diferenciador para a artista. No entanto, sintomaticamente, esta noção de pertencimento não parece fundamentalmente significativa seja em relação ao resultado formal final, como vimos, seja em relação às decisões envolvidas no processo, como veremos. Como explica o historiador Eric Hobsbawn, muitas vezes o que se busca no passado - seu sentido - tem muito mais a ver com necessidades do presente que com a realidade factual dos acontecimentos passados (HOBSBAWN, 1998). No caso presente, a afirmação de uma lógica de construção de uma identidade que se quer simultaneamente cultural e genética, portanto, sempre, de um modo ou de outro, originária, tem como resultado significativo gerar o campo de prazer em que emerge a prática dos desenhos.

Acompanhando o percurso de vida - e da arte - da artista ("gosto desta viagem na minha história, gosto de estabelecer analogias" (SILVA, 2009, p. 17)), chegamos com ela a sua próxima parada: Minas Gerais, especificamente a capital, Belo Horizonte:

> [...] em meados dos anos 60, em plena ditadura, minha família se mudou para Minas Gerais, com suas cidades históricas repletas de uma arte barroca única. Fomos morar na capital Belo Horizonte, cidade planejada, cercada pelas montanhas da Serra do Curral, que lhe servem de moldura natural (SILVA, 2009, p. 20).

O encontro com o ambiente cultural do barroco mineiro parece ter um papel decisivo na poética da artista, como veremos adiante, na análise do processo de realização dos desenhos e de sua configuração final. Outro importante e não menos decisivo encontro parece ter sido com as esculturas públicas da capital mineira, notadamente com a obra do artista neoconcreto mineiro Amílcar de Castro: “em Belo Horizonte podemos encontrar várias esculturas espalhadas pelas praças da cidade e uma exposição permanente de Amílcar de Castro” (SILVA, 2009, p. 21).

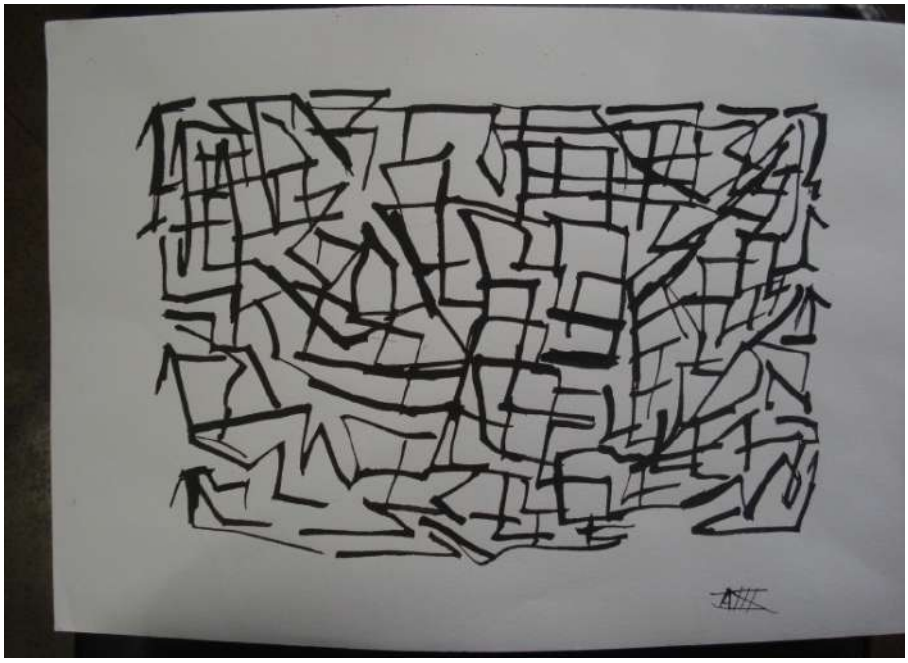


Figura 3: Ana Silva, nanquim sobre papel, 2009

Figura 4. Ana Silva, nanquim sobre papel, 2005

Assim, intuitivamente, diria quase que instintivamente, Ana Silva foi forjando sua sensibilidade plástica, que se desenvolvia com ela em seu trajeto de vida pelas cidades brasileiras: “meu trabalho com o desenho veio viajando comigo pelo Brasil, absorvendo cada traço, cada movimento, cada espaço preto preenchido pelo nanquim e cada parte do papel deixado em branco” (SILVA, 2009, p. 21) passagem reveladora da naturalidade com que a artista transita da vida para a arte, instâncias percebidas por ela como unidade, sem dicotomias.

O processo

Acompanhamos até aqui a força com que as experiências de vida nos diversos ambientes culturais por que passou forjaram não só a sensibilidade plástica de Ana Silva, mas também sua identidade própria, tão fundamental para seu processo artístico. Agora vamos tentar uma aproximação, a partir de suas declarações, com o modo como este processo se desenvolve em si mesmo, na prática do desenho.

Superada uma fase inicial, de timidez, que coincidiu com o início do curso de graduação em Artes Plásticas na UFES, Ana passaria a um momento seguinte, aquele já mencionado acima, em que a ligação do fazer atual à percepção de suas heranças identitárias inauguraria um novo espaço de prazer na prática do desenho. Em suas palavras: “comecei a experimentar e gostar do meu desenho e pude captar em linhas, signos e movimentos espontâneos fragmentos de um tempo que já havia passado, mas ainda estava dentro de mim, estimulando o meu traço” (SILVA, 2009, p. 22). Esta menção à captura espontânea e atualização no presente pelo desenho de traços vividos no passado nos remete ao existencialismo de Heidegger, para quem o passado não passa efetivamente, o que se traduz melhor pela utilização do termo “vigor-de-ter-sido” em seu lugar (HEIDEGGER, 2002). De fato, Ana Silva nos apresenta uma percepção intuitiva desta diferença existencial fundamental: “o passado em contato com o momento presente da ação, é a ação que faz o elo entre o tempo e o desenho. Depois disso o desenho se torna uma memória feliz” (SILVA, 2009, p. 23). Ou seja, somos o que vivemos e que se atualiza em nós na dinâmica de recriação de nossa identidade própria a cada momento, do que advém não só uma enorme liberdade, mas uma não menor responsabilidade. No artista isto se traduz em arte, em Ana Silva, em desenho.

Razão e intuição não só se amalgamam neste desenho, mas também nas descrições de sua autora, por isso mesmo, reveladora de nuances significativas do processo. Por exemplo, na afirmação: “a finalidade era criar um diálogo entre o gesto e o pensamento, o nanquim e o papel” (SILVA, 2009, p. 22) revela-se a passagem espontânea do conceitual para o material, expressa na aproximação do primeiro par, relativo à distinção entre ação e concepção, ao segundo, relativo ao encontro do material com o suporte. Trânsito que se revela em sua espontaneidade em outros momentos, tais como os seguintes, em que a artista trata a superfície do papel em branco como lugar a ser habitado: “uso o papel em branco como superfície para desenhar. **O branco como um lugar ainda não povoado. [...]** À medida que os elementos vão ali sendo desenhados, o **lugar antes vazio gradualmente torna-se habitado** [os grifos são meus]” (SILVA, 2009, p. 25).

Ainda em relação à presença do fator racional na dinâmica do processo, Ana é enfática:

> Revendo [os desenhos] um a um, cheguei a simples constatação de que é impossível desenhar sem racionalizar. Mesmo dando vazão ao acaso e a imprevistos, sempre há um pensamento que o desenho materializa, [...] por já saber bem lá no fundo o que se quer alcançar, ou mesmo o que não se deseja" (SILVA, 2009, p. 30).

Por outro lado, é o fluxo da ação que define o resultado do trabalho, num equilíbrio entre razão e sensibilidade; decisão e mudança; previsão e acaso: "quando desenho e risco as primeiras linhas sinto que as próximas vem equilibrar as outras. O meu trabalho situa-se em um limiar do previsível e o imprevisível, o controle e o descontrole" (SILVA, 2009, p. 30). Esta dinâmica se apresenta à artista ludicamente, como dança, que ela procura transmitir ao observador, em encontros singulares proporcionados pela configuração final, em sua dinâmica linear em continuidade barroca: "a minha intenção é que as linhas pulsem em ritmo próprio, conduzindo os olhares a dançar junto com os trajetos das linhas, formas, manchas e tramas, cada olhar que percorrer dançará de maneira única" (SILVA, 2009, p.30). Sendo dança, não poderia estar muito distante a música. De fato: "descobri que fica ainda melhor quando trabalho ouvindo música. [...] O trabalho passa a ter outra percepção que envolve uma viagem de harmonia entre som, ritmo e movimento" (SILVA, 2009, p. 23). Neste processo de imersão, com o auxílio da música, a artista abstrai qualquer ruído real: "o desenho me leva a um mundo só meu e dele", numa integração que ela vê como "um ritual de abstração total do lugar" em que se encontra, de modo que, segundo ela, passa a só pensar e ver o desenho (SILVA, 2009, p.23).

Se o desenho de Amílcar de Castro, que a influenciou, é síntese, o dela se desdobra em análise e narrativa. Muitas vezes, segundo ela, "desenhando das laterais para o centro do papel", Ana procura

> [...] fazer do meu processo criativo, relação com o mundo em que vivo, a história da minha vida e visão deste mundo comum, fazendo do ato de desenhar um espaço passível de revelações de sentido particular sobre o rumo incessante da vida. Deixando como meus ancestrais o meu traço, na marca do meu desenho." (SILVA, 2009, p. 47).

Espírito que a aproxima de Joaquin Torres-Garcia que, segundo André Malraux estabeleceu "a primeira ponte entre as artes da América pré-colombiana e a arte universal" (MALRAUX, apud CASTILLO, 1994, p. 14) e para quem a arte

> já não seria somente uma realização, senão um simulacro de algo invisível que se supõe existir atrás da imagem. Mas, por outro lado, algo bem concreto: uma escritura [sic]... as imagens esquemáticas do plano cósmico; isto é, do que ele é na verdade: um microcosmo. Isto é a essência da arte construtiva" (TORRES-GARCIA *apud* CASTILLO, 1994, p. 14).

Como as cartas ilustradas que seu tio Pedro desenhava, esta escrita que condensa em si uma temporalidade existencial própria, composta por signos sem referentes prévios - pelo menos conscientes - em rápidas anotações que se encadeiam em complexas

estruturas lineares até preencher a "mancha gráfica" da página de seus desenhos, remete à caligrafia dos ideogramas orientais, atraindo e capturando o olhar fruidor para a fascinante tentativa de decifração impossível dos códigos de uma como que críptica linguagem desconhecida, linguagem híbrida, encontro de culturas no desenho. Como garrafas lançadas ao mar do futuro, estes desenhos emergem então como narrativas que nos falam deste modo de ser, único, só dela.

"O meu desenho é construído a partir da minha origem latino-americana e indígena" (SILVA, 2009, p. 25). Citando Torres-Garcia, Ana diz que não pode e nem quer deixar de ser latino-americana e "de ajudar na construção de uma linguagem pictórica moderna e sul-americana", mencionando que "a 'antropofagia' cultural preconizada por Oswald de Andrade, a cerâmica e o grafismo corporal indígena, os desenhos das índias kadiwéus, os desenhos de meu tio-avô Pedro me levaram a **acreditar e desenhar**, pintar **e a ser artista** [os grifos são meus]" (SILVA, 2009, p.18).

É assim que, no encontro das águas desta miscigenação cultural, genética e afetiva, elabora-se o rio caudaloso e fértil da identidade de Ana Silva, como pessoa e como artista: kadiwéu, mineira, moderna. Latino-americana.

E desenhante.

Referências

CASTILLO, Jorge. *Joaquin Torres Garcia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOBSBAWN; Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SALLES, C. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SILVA, Ana Cristina. *De onde venho, quem eu sou, desenho*. DAV/UFES: 2009. Trabalho de conclusão de curso (inédito).

Brasília: entre o desejo de modernidade e a desconstrução poética do urbano

Sainy C. B. Veloso (FAV/UFG)

O plano piloto da nova capital

Poucas cidades foram planejadas e em menor número ainda, construídas rigorosamente segundo um plano, como foi Brasília, cidade-modelo do desejo de uma modernidade levada ao extremo. Em janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek coloca em sua plataforma presidencial a mudança da capital federal, mobilizando-se para a construção de Brasília. Para tanto, JK convidou o arquiteto Oscar Niemeyer e contou também, com o urbanista Lúcio Costa, vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil.

Como discípulo de Le Corbusier, Lúcio Costa apropria-se largamente das ideias do urbanista francês no Plano Piloto da nova capital. Retoma os traços de um urbanismo progressista, fundado em uma ordem rigorosa, que apontava para um novo nível de eficácia, o da produtividade. O novo funcionalismo propõe uma cidade com funções que devem ser classificadas e analisadas: “Cada função sua deve ocupar uma área especializada, atendendo a quatro funções: habitar, trabalhar, locomover-se, cultivar o corpo e o espírito.” (CHOAY, 2003, p.21, 22). Estabelece-se a geometria das linhas retas para a circulação de um projeto padrão de construção de moradias, onde as concepções de individualismo e de regionalismo desaparecem – este é o modelo da cidade futura, uma concepção de cidade que estaria relacionada, pelo menos em tese, á ideia utópica de uma sociedade sem classes.

No relatório do Plano Piloto (Lúcio Costa, 1991) o planalto central é tido como um espaço geográfico não civilizado dominado por heróis em um “gesto de sentido ainda desbravador”. O plano é fundamentado em três elementos estruturais básicos: o cruzamento de dois eixos, dois terraplenos e uma plataforma. Um triângulo equilátero superposto ao cruzamento é o que vai definir a área de terra urbanizada, é o que vai designar o plano piloto ou a cidade propriamente dita, separando-a das cidades satélites, ao planejadas e situadas na periferia de Brasília. Enquanto um eixo é ocupado por prédios residenciais, o outro é ocupado por edifícios públicos – uma organização urbana que determina os setores de atividades (setor de clubes, setor de bancário, setor comercial, entre outros). Os dois terraplenos formam o Eixo Monumental, onde estão

situados os edifícios governamentais – a Praça dos Três Poderes e a Esplanada dos Ministérios.

Dos três elementos, o cruzamento dos eixos é o mais importante. É o que define a área da cidade. O sinal da cruz. A cruz no plano de Lúcio Costa indica a presença de uma cidade e também, evoca outros símbolos, como a cruz da cristandade. Sem precedentes históricos, o plano é resultado de um "gesto espontâneo," fundador de uma cidade que possui apenas antecedentes mitológicos. Como percebe James Holston (1993), não constam das proposições do plano nenhuma referência à história do Brasil ou à história da arquitetura moderna.

As margens de Brasília, cidades invisíveis, cidades inventadas

Todavia, depois de construída, a "capital da esperança" revela-se como algo bem diferente do que havia sido idealizado. Às margens da cidade imaginada surgem cidades invisíveis e outras tantas inventadas pela linguagem poética e criativa dos moradores, artistas e desbravadores dos subterrâneos de Brasília, revelando o avesso das formas puras da capital modernista. Segundo Paz (1984), contraditoriamente, o moderno se constitui como "tradição da ruptura": um projeto que requer um movimento constante de negação de si próprio. No entanto, os tempos e os espaços das cidades movem-se entre a tradição e a modernidade, tanto em uma paisagem urbana constituída quanto no ato radical de fundar uma cidade inteira.

Sobressai em Brasília o gigantismo de seu projeto tão bem articulado à política desenvolvimentista de J.K. Às margens dessa "cidade ideal" ficaram seus construtores. Empurrados para longe do eixo monumental e das SQS, muitos deles migrantes esfomeados que fugiam da seca nordestina de 1958. Assim, entre a contradição de uma cidade rigorosamente construída com espaços demarcados, funções definidas e a mística do sistema axial construída posteriormente, revela-se outra realidade: a arquitetura da miséria. Arquitetura que toma outra visibilidade na criação de artistas como o sem teto Pedro Rosa Santos, chamado de Pedrinho e nos versos de um poeta como Nicolas Behr. Ambos instauram com suas poéticas novas realidades. Afinal, a arte, como diz o pintor Paul Klee (2001), "não reproduz o visível, ela faz visível" , assim como o poema não reproduz o dizível, ele cria o dizível.

Pedro Rosa Santos, o Pedrinho

Pedrinho tem 43 anos, e sobrevive em Brasília catando papéis para vender. Como vários outros sem-teto, mora na rua. Para resolver esse problema, ele construiu um carrinho com rodas acoplado à sua bicicleta, com materiais descartáveis, tais como ferros encontrados na rua, pneus velhos remendados por ele, sobras de lonas plásticas, papelões, dentre outros objetos encontrados no lixo. É uma bricolagem constituída de sobreposições e justaposições de materiais usados com fins diferentes daqueles para os quais foram destinados. Pedrinho seleciona, cata e por vezes usa o que a cidade rejeitou, perdeu, desdenhou. À noite, seu instrumento de trabalho transforma-se em sua casa-carrinho-dormitório, um lugar para seu descanso. Para ele a rua é imaginariamen-

te um lugar seguro, de suposta liberdade, revertendo os significados convencionais dos códigos privados e públicos.

Sua casa/carrinho/dormitório é um veículo modular da vida inconsciente da humanidade, devorando pelas margens as estruturas urbanas estabelecidas. Carregar a "casa" nas costas, como um caramujo, é inventar territórios de jogo e ironia, sobretudo em Brasília, capital do Brasil e símbolo de poder público, onde o congelamento (Certeau, 2004, p. 98) da paisagem urbana confirma a monotonia de uma imposição de formas criadas pelas ações dos indivíduos, os quais repetem trajetórias no espaço tecnocraticamente construído e ordenado. O jogo de Pedrinho no espaço público é o próprio movimento que transforma o local, estático, em espaço praticado, vivenciado. Assim, ocorre a passagem da singularidade à universidade por meio da comunicação com o outro. Esta representação da razão e do desejo preserva um espaço de criatividade, espaço possível para a transgressão da lei.

Pedrinho inverte a figura do excluído. Está em mobilidade permanente, sem referenciais fixos. Essa microfísica estabelecida por trânsitos de ruptura e conexão, de dentro e fora, público e privado, opõe-se à cômoda concepção de vida sedentária imiscuída no grande e complexo labirinto urbano. Sua concepção espacial e temporal é representativa da maioria dos migrantes sobreviventes que ocupam uma área de maneira informal, operando com estratégias de guerra contra as políticas urbanas, os empreendimentos imobiliários e o planejamento da cidade, que decretam uma estruturação excludente de seus espaços. Como uma máquina de expansão, os sem-teto ocupam territórios intersticiais, redesenhando à sua maneira o Plano Piloto de Brasília.

Pedrinho participou da exposição internacional "Moradias transitórias: novos espaços da contemporaneidade," realizada em Brasília, em 28 de novembro de 2007 a 11 de fevereiro de 2008, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. O objetivo da mostra era dar visibilidades à mobilidade migratória nos centros urbanos e questionar espaços e habitações de cárater transitório. O sem-teto com sua *Casa em movimento*, realizou, conjuntamente com o artista Jum Nakao, um percurso pela Esplanada dos Ministérios e espaços circunvizinhos ao Museu da República.

Ilustrativa da realidade brasileira, sua *Casa em movimento* permaneceu detrás de uma parede como realidade concreta e como imagem – plotagem fotográfica – fixada na parede. Durante a Mostra, o sem-teto era só sorriso com sua camiseta furada, chinelo de dedo e boné, a transitar pelo espaço do Museu. Independente dos interesses em jogo, Pedrinho conseguiu criar para si um espaço de liberdade, necessário para a autoria das mediações. Nas palavras de Michel De Certeau (2004, p.174), "a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluiu. A linguagem do poder se urbaniza, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico".

Nicolas Behr

Se Pedrinho reinventa a capital federal com sua *Casa em movimento*, os versos de Nicolas Behr – poeta cuiabano radicado em Brasília – identificam com ironia o desenho da cidade, o padrão geométrico da cidade-parque concebida por Le Corbusier e reproduzida por Lúcio Costa. O componente lúdico dos versos do poeta desestabiliza

e ao mesmo tempo reafirma a beleza racional da cidade. Esta, com sua face de esfinge o interroga:

SQS ou SOS?
Eis a questão!
BEHR, 2005, p.22).

A utopia moderna de Brasília também encontra sua expressão nas imagens e metáforas criadas pelas vanguardas históricas como a do futurismo, que pretendia demolir o passado e celebrar o "homem multiplicado pelo motor". Em seus estudos, Le Corbusier refere-se aos "autódromos em cruz", para circulação rápida em sentido único, norte-sul, leste-oeste, que constituem os dois eixos da cidade. "podemos entrar nos autódromos em cruz por qualquer ponto e atravessar a cidade e chegar ao subúrbio em alta velocidade, sem ter de enfrentar nenhum cruzamento", sonhava ele. As vias expressas de Brasília, como as de um autorama, controlam os deslocamentos dos automóveis no Plano Piloto, não deixam espaço para as calçadas.

Em Behr há uma tentativa de retomada das itinerâncias do pedestre. O poeta percorre a cidade a pé e não de automóvel. Ele não vê o espaço urbano de forma geral e universalizante, mas mergulha no seu cotidiano e assim, a rua surge em endereços codificados em letras e números formando um poema que se esconde nas ausências e vazios de uma cidade que excluiu os passantes.

mapa na mão
olho no mapa
mão no olho
vamos tentar encontrar a cidade
(BEHR, 1978)

O mapa nas mãos do poeta errante expõe uma cartografia que reinventa a modelagem espacial do geometrismo do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer. Essa cartografia poética também contém os tempos da história, ela anuncia e atualiza a memória, em uma cidade sem ruas e sem multidões, assinalando a redescoberta de um passado soterrado, uma história não contada. Em *Porque construí Braxilia* (1993), Behr recupera um passado recente da história de Brasília evocando a figura do operário que construiu a capital:

dedico este
canteiro de obras
(Jardim operário)
aos esquecidos de
deus que construíram
esta cidade de Brasília
e que, um dia,
construirão comigo,
em sonho e sem dor,
a cidade de Braxília

(pronuncia-se brakslha,
Canalha)
(BEHR, 1993)

Ao contrário do discurso progressista que quer justificar a construção de uma nova nação, a poesia recupera o tempo e o sujeito esquecidos pela história contada pelos vencedores e dá a eles outros significados. No entanto, em Braxília o X representa a cruz original sobre a qual foi projetado o cruzamento dos dois eixos. Permanece a essência da cidade, em uma reconstrução.

imagine brasília
não- capital
não- poder
não- brasília
assim é braxília
(BEHR, 1993)

Em um novo mapa da cidade, os versos de Behr assinalam o lugar do excluído no projeto moderno, todos aqueles migrantes de diferentes regiões do país – chamados inicialmente por Juscelino Kubitschek de candangos –, que aportaram no Planalto Central do Brasil, na década de 1960, para construírem a nova capital. Estes brasileiros, reais construtores da cidade, foram alijados de seu projeto e do Plano Piloto da cidade (SOUZA; JACCOUD; MACHADO, 1996, p. 60). Fato extremamente irônico quando identificamos que se tratava de acampamentos de operários que trabalharam na edificação da cidade e contraditório à utopia que envolveu a construção de Brasília: a saída do país do subdesenvolvimento e melhoria de vida para todos.

Há em Behr e em Pedrinho uma urgência de visibilidade das experiências urbanas que quebram a linearidade do tempo e do traçado reto da cidade e que, de certo modo, restitui ao contexto urbano uma humanidade perdida (ou sem lugar?). Assim é que surgem possibilidades de reencontrar nas interações poéticas com a cidade algo que coloque em xeque a Brasília mitificada dos cartões postais. As "Braxílias" possíveis podem ser pensadas, para usar uma expressão de Walter Benjamin (2006), como imagens dialéticas que irrompem como um estremecimento nos cenários da moderna capital federal.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
BEHR, Nicolas. Poesília: poesia pau-brasília. Brasília: Editora do autor, 2010.
_____. Beije-me (livro-álbum). Brasília: editora do autor, 2009.
_____. Restos Vitais (coletânea). Brasília: editora do autor, janeiro de 2005.
_____. Grande Circular (livro mimeografado). Brasília, 1978.
_____. Porque construí braxília (poesias fotocopiadas). Brasília, 1993.
_____. Braxília revisitada vol. I- (poesias em OFFSET). Brasília, 2004.
BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2004.
CHOAY, F. O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 2003.
COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Codeplan, Brasília GDF, 1991.
HOLSTON, James. A cidade modernista – uma crítica de Brasília e de sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
KLEE, Paul. Tagebücher Von Paul Klee 1898 - 1918. Cologne: s/ed., 1957, p.1081. In KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud - O gato preto. Psicanálise, literatura e estética de subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
PAZ, O. Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
SOUZA, N. B.; JACCOUD, L. De B; MACHADO, M. S. Taguatinga, uma história candanga. In PAVIANI, A. (org.). Brasília: moradia e exclusão. Brasília: UnB, 1996.

Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantier.

Sylvia Furegatti (Instituto de Artes / Unicamp)

O processo de expansão caracterizador do trabalho artístico nos oferece uma figura de analogia bastante interessante para compreender as atuais relações espaciais e territoriais nas quais se constrói a produção artística contemporânea.

Valores aplicados a essa produção, como a incompletude (Salles, 2006) ou e efemeridade dos projetos, aliados à dinâmica relacional introduzida pelas propostas artísticas extramuros levam o artista de hoje a novas experiências alargadas pelo contato direto com o canteiro de obras da cidade contemporânea. A mesma perspectiva que nos apresenta o que vê o artista por sua janela como obra, faz adentrar a paisagem no território do ateliê de modo a prenunciar a mudança de comportamento que dilui a forma em favor do evento. O que era tema torna-se assim, estrutura de trabalho.

Anterior ao contexto Moderno ou Contemporâneo, o encontro do artista visual com a Natureza e com a Paisagem estabelece a relação urbana que permeia o objeto da arte e o fazer artístico ao longo dos tempos, tal qual nos anuncia Argan nas passagens do livro "História da Arte como História da Cidade". "A cidade favorece a arte, é a própria arte" anuncia ele no capítulo dedicado à discussão sobre a cidade ideal e a cidade real (Argan, 1995, pag73). Atualizando a relação sincrônica estabelecida entre arte e cidade, Lefebvre pontua outra perspectiva. Adverte-nos sobre a complexidade com a qual se encontrará o artista que assume esse lócus como estrutural para sua atuação. A ordem de que fala ele é a do enfrentamento desse espaço que, muito distinto da cidade ideal, solicita o ajuste dessa nomenclatura de cidade para que seja compreendida como *fenômeno urbano* (Lefebvre, 1995). É a cidade contemporânea com seu perfil de incompletude, aquela que vai oferecer a condição de atuação no espaço de fora, fluído e desprotegido dos cânones do museu relativamente sedimentados na estrutura produtiva e criadora encontrada no modelo mais tradicional de ateliê.

A implicação espacial que leva o artista a trabalhar fora do ateliê, a céu aberto, no meio urbano ou no deserto e florestas indica, num primeiro momento, uma perda para o espaço interno, aquele previsível e protegido pelo contorno dos museus. Contudo, Jan Dibbets ressalta que: "*talvez estejamos vendo não o fim das galerias ou museus, mas o fim da arte feita no ateliê. O artista sai do ateliê para fazer suas incisões no mundo. A obra é a foto do trabalho.*" (Dibbets *In* Moraes, 1992)

O autor problematiza as condições da produção em ateliê, favorecendo em sua análise o encontro com o *chantier*, canteiro de operações urbano que demanda do artista outra forma de percepção e ação para o trabalho. A contraposição entre o lócus do ateliê e do *chantier* estabelecem fortuita construção de novos territórios para a atuação artística apoiada por discussões, correntes durante as últimas décadas, sobre a oposição dos artistas que atuam diretamente na paisagem aberta, urbana, distante, como forma de resistência ao contexto curatorial convencional e comercial das galerias e museus de arte, principalmente aqueles atuantes ao longo da década de 1970. Contudo, a questão levantada por Dibbets também deixa outro dado importante e flexibilizador da antítese apresentada; o registro da ação como forma e contexto procedente desse novo território para a atuação artística.

Uma vez lida pelo plano apressado das urgências do último século, a circunstância de distanciamento entre um e outro território de trabalho do artista contemporâneo tem sugerido o desvinculamento da produção artística do espaço do ateliê. A migração para o espaço aberto e sua condição democratizante, tanto quanto viabilizadora dos encontros, da ampliação do alcance e visibilidade do trabalho artístico diante de novos públicos e espaços lançam um chamamento que é atendido por uma parcela significativa de artistas ligados à arte contemporânea, para além daqueles vinculados às formulações da *Land Art*, Minimalismo ou demais vertentes da Arte Pública e Urbana atual.

A democratização da inserção no circuito artístico pressuposta nesse novo território proposto pelo valor da narrativa inscrita nas derivas, deslocamentos e vetores espacializados é indicativa de um tipo de território de criação que demanda sua análise em trânsito.

Miwon Kwon emprega o termo *espacialidade discursiva* para apresentar os elementos que podem bem nos servir para compreender a atualização do lugar da arte na cultura contemporânea. O território revisado pela produção artística orientada pelo lugar de sua instauração, *site oriented works* ou *site specificity* (Kwon, 1995) avança da localidade física e geográfica para o campo da intertextualidade, do debate e da troca cultural que estabelecem renovadas conexões entre lugar, espaço e projeto, de modo a enfatizar a ideia de trajeto. Sob esse contexto a autora inclui em suas discussões a *narrativa nômade* estabelecida pelo artista em sua passagem pelos *sites* eleitos para seus projetos.

Dessa forma, a disseminação das experiências orientadas pelo lugar, tomadas por situações discursivas e volatizadas a partir do trânsito estabelecido pelo artista nos leva a perceber que os fluxos trazidos pelo terreno aberto e urbano não se distanciam

por completo e nem sempre se antepõem, mas sim são elementos que recombinam as instâncias do pensamento e da ação/apresentação de projetos de arte de modo a revisar tanto seu lócus de origem, quanto a valorizar os trajetos, desvios e novos pontos de chegada das atuais formas assumidas pela arte contemporânea. Dos muitos encontros e sobreposições anunciadas pelas formas de arte pública, urbana e aquelas localizadas na complexidade da linguagem contemporânea, esse é um dos pontos de fusão entre essas esferas.

Organizado como lugar de produção e convívio com os outros, o espaço do ateliê passa a configurar-se, cada vez mais, com o passar dos anos, como espécie de casa-laboratório, lugar primeiro para o trabalho e experimentação do artista visual que o conduz para uma produção vascularizada por saídas tecnológicas disponíveis; pelos novos tempos de atuação do artista nas exposições; projetos de intervenção; residências e editais que privilegiam a narrativa nômade trazida por Kwon.

A reunião de vários artistas, principalmente os mais jovens, sob o mesmo teto-ateliê não responde apenas a uma circunstancial situação financeira, mas também é motivo de preferência para o trabalho que, sob a conjuntura do grupo, por vezes do coletivo, possibilita a dinamização completa das etapas de produção e apresentação do trabalho elaborado nesse espaço comum. Muitos ateliês coletivos transformam-se em micro-centros culturais combinando propostas expositivas, recepção de críticos e pesquisadores que promovem palestras, leituras de portfólio, discussões formais ou informais sobre o panorama das políticas culturais de suas localidades. Esses encontros favorecem a construção de um território partilhado por um grupo, muitas vezes preferido para a produção, ao espaço individual e solitário do ateliê convencional.

Sob o formato de ateliê-casa encontramos a superação das vinculações originais desse lócus de trabalho como refúgio, uma vez que esse espaço passa a ser operado, em muitos casos, como motivo e estrutura, matéria transportada por completo para projetos expositivos e propostas curatoriais. Exemplo recente dessa abordagem foi oferecido pela 29ª Bienal Internacional de São Paulo que apresentou como um dos trabalhos do artista Paulo Bruscky o seu ateliê transferido de Recife para o espaço do prédio da Bienal. A pesquisadora Cristina Freire apresenta o ateliê desse artista a partir da combinação dada por ateliê/arquivo. Refere-se ao espaço do apartamento ocupado por um conjunto fabuloso de documentos de toda sorte que devem ser compreendidos a partir da impossibilidade contemporânea de ordenamento, ou seja, como um *labirinto contemporâneo* (Freire, 2006). Bruscky foi sempre um artista que olhou pela janela. A caixa postal que mantém até hoje em funcionamento garante o fluxo de informação que constitui a porta de entrada do mundo para esse lugar deslocado do eixo geográfico e cultural mais convencional no país. É dessa forma que o artista incorpora ao seu trabalho os aspectos físicos tanto quanto imateriais da cidade que encontra em seu percurso criador.

A apresentação de seu ateliê transplantado no prédio da Bienal como proposta artística encontra reverberações em vários outros projetos curatoriais formatados pela noção volátil da ocupação, ou seja, pela revisão conceitual e prática das formas de uso dos espaços expositivos de centros culturais ou museus. Sugere-se sob esse formato, a presença do artista em trabalho, durante determinado período, similar ao das exposições, tempo no qual sua permanência estabelece um vinculo produtivo no lote/espaço/território a ser ocupado por ele. Os resultados são sempre múltiplos, mas de modo pa-

norâmico, podemos indicar que a ocupação tanto oferece ao visitante desses projetos curatoriais, a oportunidade de encontrar um trabalho em processo, tanto quanto viabiliza o encontro com o próprio artista e situações menos formais ou materiais a serem percebidas nesse espaço laboratorial. Contudo, é preciso cautela para que a estratégia da ocupação não reproduza a anomalia identificada por Lisete Lagnado no hábito de atribuirmos ao local da produção do artista *as exigências arquitetônicas, um chão, paredes e teto, espécie de símile da situação em que a obra será exposta* (Lagnado, 2002). A ocupação transforma o lócus do museu em laboratório, extensão natural do ateliê-casa, constitui um tipo de territorialidade própria para a produção atual ordenada mais particularmente pelo comportamento do que pela matéria ou infraestrutura.

Assim, as revisões de sentido propostas ao trabalho do artista contemporâneo possibilitam seu encontro com o espaço do *chantier*. O enfrentamento com o meio urbano promove uma saída que não mais significa o abandono das condições iniciais, mas sua franca ampliação dada pelo regime de atuação que opera vinculado à trajetividade de seus caminhos pelas paisagens dos lugares, abertos, urbanos, desérticos ou de outras configurações diversas. Em boa medida, uma vez realizada a experiência na paisagem, parcela significativa dessa produção vinculada ao canteiro da cidade contemporânea, retorna ao ateliê-casa e lá encontra renovadas possibilidades de efetivação das propostas, seja por meio da manipulação dos registros, reordenação dos documentos gerados, seja pelo arquivamento de etapas de sua elaboração.

Artur Barrio experimenta essa relação explodida por meio do ateliê-caderno criado em um período da vida do artista no qual não dispunha de um lugar fixo para organizar suas propostas e ideias. Ele recusa o termo diário de bordo, desconecta a obrigatoriedade do espaço físico ao espaço da produção e por meio da confecção de múltiplos cadernos hoje apresentados em várias exposições do artista enfatiza sua relação com a produção artística extramuros na qual, o ateliê-caderno é lócus de produção tanto quanto objeto artístico.

O canteiro de operações da cidade contemporânea proporciona a experiência sensorial que ressemantiza a qualidade dos lugares históricos, simbólicos, dos não-lugares e espaços disponíveis para a atuação do artista interventor. As crescentes variações da organização interna da ação artística sobre o espaço urbano, autorizada ou não, derivada de editais, com suportes financeiros públicos ou privados, vinculada a propostas expositivas, dentre outras, afetam diretamente o caráter dessa produção e impõem nova estrutura de trabalho ao agente/artista que precisa dispor-se, obrigatoriamente, ao diálogo com outras áreas e representações não artísticas ou extra-artísticas.

Nesse sentido, a prática do mapeamento, elemento sempre presente nessas vertentes artísticas, ganha importância renovada, pois sugere a *noção de campo*, preferida à *noção de forma* (Brissac, 2011). No trajeto de construção desse mapa, o comportamento explorador aditivo/seletivo do artista frente aos hiatos que localiza no fenômeno urbano aponta para um campo de acontecimentos no qual a negociação torna-se fundamental, não apenas junto das instituições ou instâncias formais envolvidas, mas também na validação do trabalho proposto como arte sob tais condições. O caráter efêmero das intervenções artísticas e o desenvolvimento intensificado por muitos novos artistas que adotam uma produção cada vez mais veloz e algo frágil em sua configuração material e de visibilidade no meio urbano nos lembram do vetor comportamental individualizado do artista (solo ou coletivo) frente ao espaço habitado e constituído

como território por um grupo. Como discute Rem Koolhaas os grandes centros urbanos contemporâneos envoltos por uma espécie de vocação pelo genérico em detrimento do identitário tornam-se o lugar de profusão da arte pública atual, uma vez que por seu intermédio, tentam os artistas, a todo custo, recuperar noções de pertença e identidade da rua, dos usos e seus simbolismos para o grupo, valores dispersos pela contínua transformação desses espaços. (Koolhaas, 2010) O acontecimento proporcionado no *chantier* estende-se na volta ao ateliê por meio de outros trabalhos e formatos que buscam dilatar sua proposição original, seja como registro e memória, estrutura ou novo trabalho derivado de sua primeira proposição. Não mais se opõem, mas sim compõem.

Assim, a dilatação desses núcleos cria uma configuração dada pela conjunção dentre proposição/produção/apresentação artística que indica a crise de distinção desses processos, até então razoavelmente definidos e definitivos. Borrados e sobrepostos, esses elementos se organizam por um *continuum* que permeia o território do artista ligado às operações de caráter extramuros e apresentam as condições de revisão dos espaços de sua produção na atualidade.

Referências:

BARRIO, Artur e AZUGARAY, Paula. *A insubordinação de Artur Barrio*. *In: Revista Trópico on line*. Sessão Em Obras. 30/10/2003. Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl . Acesso em: 10/01/2005.

DIBBETS, Jan. *In:* MORAES, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas – séculos XIX e XX*, SP: Itaú Cultural, 1992.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia.* Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2006.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro. Anotações sobre site specificity. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA. UFRJ*. ano XV. N.17, 2008, pags. 166 a 187.

KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade. Grandeza, ou o problema do grande; A cidade genérica; Espaço-Lixo.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.

LAGNADO, Lisette. *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*. Caderno MAIS! Jornal Folha de São Paulo/UOL, 13 de janeiro de 2002. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1301200212.htm . Acesso em: 14.ago.2010.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte/Cidade. Zona Leste. Máquinas Urbanas.* **São Tiago de** Compostela: Dardo Editorial, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da Criação. Construção da obra de arte*. SP: Editora Horizonte, 2006.